Bibliotheca Casinensis
V-4 423

Über die

Tragödie Antigone

nebst

einem vergleichenden Blick

auf

Sofokles und Shakspeare,

von

Theodor Schacht.

Darmstadt, 1842.
…ag von Carl Wilhelm Leske.

Cas.
A
2228

Cas 423 m
Landesbibliothek Coburg (70)
022002440911

Über die

Tragödie Antigone

nebst

einem vergleichenden Blick

auf

Sofokles und Shakspeare,

von

Theodor Schacht.

Darmstadt, 1842.

Verlag von Carl Wilhelm Leske.

Cas A 2228

Bibliotheca Casimiriana

An Herrn

Theodor Döring,

K. Würtemb. Hofschauspieler.

Brav, verehrter Freund, daß Sie meiner gedenken, wie ich Ihrer. Wie ich aber dazu komme, etwas Dramaturgisches zu schreiben — ich, von dem Sie glauben, daß er in ganz andern Studien und Geschäften rein vergraben und der Theilnahme an Poesie und Kunst so gut als entfremdet sei?

Erinnern Sie sich der Terenzischen Brüder, und wie der unvergessliche Abend, den Sie und Hr. Haake*) dem ausgewählteren Theile des Mainzer Publikums damit bereiteten, uns zu eifrigen Gesprächen über das antike Theater veranlaßte. Seitdem bin ich wohl älter doch nicht kälter für die Sache geworden, und so mußten wohl die Nachrichten von der Erscheinung der Antigone zu Berlin und Leipzig mich aufs lebhafteste interessiren.

Nun trifft es sich, daß ich unlängst um ein kritisches Wort über ein Programm ersucht werde, das diese Tragödie bespricht. Wie hätt' ich solcher Aufforderung widerstehen können, da ich in der That glaubte, grade über diesen Gegenstand einiges gedacht zu haben, was vielleicht werth wäre, es auch öffentlich kund zu geben. Ganz wider meine Gewohnheit sagt' ich

*) Noch vor zehn Jahren Director des Theaters zu Mainz, jetzt zu Oldenburg, einer von den seltenen Directoren, denen die Kunst mehr als die Kasse am Herzen liegt.

zu, und siehe da — des Stoffes war zu viel, statt einer Recension verfaßt' ich, was hier vorliegt, ein eignes Büchlein.

Freilich sollte man sich bedenken, auf einem Gebiete aufzutreten, das hundertfältig durchsucht und beleuchtet worden. Indeß ist es ein Merkmal des Ausgezeichneten, des wahrhaft Kunstreichen, daß man ihm immer eine neue Seite abgewinnen kann, oder doch abgewonnen zu haben vermeint.

Das antike Werk tritt aus der stillen Welt der Gelehrsamkeit heraus auf den offnen Markt — wie wird, wie soll es da erscheinen?

Natürlich wirft sich die Untersuchung zunächst auf den Unterschied der modernen und antiken Theatereinrichtung, und vom Äußern geht man zur Auffassung des Wesens über, man bemüht sich, in das Innere der Tragödie, selbst in die Werkstätte des Dichters zu blicken — und welche Menge von Fragen kommen da zur Sprache! Was hat der Dichter mit seinem Werke gewollt?

wie verbindet er beide Theile desselben mit einander? wie motivirt er die Katastrofe? wie ist der thebanische Herrscher, wie seine Nichte darzustellen — in welcher Stimmung hat sein Sohn das Proscenium zu betreten — wie hat sich der Wächter zu benehmen — in welchem Augenblicke muß sich Antigone entfernen — ist das Stück ganz so, wie es jetzt vorliegt, oder mit Änderungen zu geben? und hat die neueste Kritik recht oder nicht, wenn sie eine abstoßende und eine tautologische Stelle als unächt verwirft? Es versteht sich, daß man hiebei auch gewahrt, ob das Werk seine schwachen Seiten hat. Und wie man den Chor näher betrachtet, das Eigenthümliche der lyrischen Scenen, das Warum derselben, ihre verschiedene Vortragsweise, und die wahrscheinliche Wirkung sowohl des musikalischen als des dramatischen Theils auf den Zuhörer: so fühlt man sich zuletzt versucht, die antike Kunstform und die moderne, den antiken

Meister Sofokles mit dem modernen Shakspeare, in Parallele zu stellen.

So etwa ist's mir gegangen, und das ist auch ungefehr der Inhalt dieser Schrift.

Aber für so mannigfaltige Gegenstände nur so wenige Druckbogen! Man wird den Kopf schütteln.

Ich bin, wie Sie wissen, und wie Sie öfters in zu guter Meinung von mir beklagten, kein sonderlicher Liebhaber des Schreibens an sich. Wenn ich nicht wirklich etwas zu sagen habe, etwas zu nützen, oder eine Sache, die ich für wichtig halte, zu vertheidigen mich aufgefordert fühle, schreib' ich nicht. Ein Buch zu machen, blos um ein Buch zu machen, geht über meine Kräfte; dazu gehören auch größere Talente.

Und dann glaub' ich, es wird viele Leute geben, denen es geht wie mir, die gern einem Autor die Hälfte eines Buchs erlassen, wenn er die andre desto schmackhafter zurichtet.

Viele Worte kann sich auch der Deutsche ersparen, wenn er nicht erst den Gegenstand studirt während er schreibt, und wenn er nicht tief denkend scheinen, nicht mit einem filosofischen Nimbus sich umgeben will. Die Jugend blickt freilich oft mit Verehrung auf Nebelflecken hin, als müsse jeder aus Sternen bestehen, und vielleicht steckt man deshalb so manche Nebelflecke am literarischen Firmamente heraus; aber löblich ists nicht, so auf die Lesefehler der Jugend zu speculiren.

Überhaupt — tief denken, witzig schreiben, ein Genie sein, muß niemand wollen. Hat es einem der Himmel verliehen, gut so wird es schon sich zeigen. Doch richtig denken, sich klar aussprechen, das sollte jeder wollen. Und danach hab' ich denn auch gestrebt, so gut ich's vermag; ich habe weder den besagten Nimbus noch einen gelehrten Apparat zu Hülf genommen, nicht einmal den Hegel citirt.

Doch liefr' ich hier auch keine gestrenge systematische Abhandlung. Mir kommt es vor, als sollten Themas, wie das meine, immer etwa so verhandelt werden, wie in einem heitern befreundeten Sprechsaale, nur ohne zu voreiliges Springen von einem Gegenstand auf den andern. Und dem Leser müßt' es sein, als sprech' er zuweilen mit. —

„Ja, ja! — hör ich Sie in diesem Augenblicke mir beistimmen — und das Beste an solchem Sprechsaal ist, daß die alte grammatische Schulweisheit, in ihrer gründlichen Breite und Dicke und mit dem Katheder auf dem Rücken, sich nicht herein wagt. Pedanten sind zwar oft ergötzliche Figuren, ich möchte sie im Leben nicht missen, doch wenn sie von den Alten peroriren, wünsch' ich mir immer einen von Schlemihls Stiefeln."

Indeß wollen wir mit der Pedanterie nicht die hohe Achtung vor dem Alterthum verwechseln,

nicht die Wärme, womit sich diese Achtung äußert, nicht den Enthusiasmus —

„Ah, den Enthusiasmus! wo denken Sie hin! Ich selbst bin ein Diener des Enthusiasmus —"

Sein Herr und Meister, dächt' ich. —

„Und bin so sehr nicht aus der Art geschlagen,
Daß ich so süße Herrschaft sollte schmähn.

Mich kann es ärgern, wenn Jemand nicht von Begeisterung für seine Wissenschaft, seine Kunst erfüllt ist. Und so der Schulmann, der in den Alten lebt und webt, warum sollt' er nicht seine Redner, seine Dichter aus voller Seele preisen, und wenn sich auch eine kleine Portion Übertreibung beimischt! Pedanterie ist kalt, Begeisterung ist warm. Und von der Kunst kann man überhaupt nur mit einem gewissen Enthusiasmus reden." —

Aber die Kritik? —

„Die mag immerhin logisch und scharf sein, muß es sogar. Nur lieb' ich's nicht, wenn

man ihr nicht ansieht und anfühlt, daß sie aus dem warmen Schooße des Enthusiasmus hervorgegangen. Garrik konnte mit einem Auge lachen und zugleich mit dem andern weinen; so muß auch die Kritik ein enthusiastisches und ein scharf kaltes Auge haben. Doch — Ihre Frage! Sie meinen doch nicht, ich könnte von Ihnen je eine andre Kritik erwarten, als die mit den beiden Augen?" —

Wohlan denn, Freund, so hoff' ich, mein kritisches Werkchen soll Ihrer Erwartung nicht ganz unwerth sein; ich wage sogar, es mit Ihrem Namen zu schmücken, und Ihnen eine Überraschung damit zu bereiten.

Und warum Ihnen besonders unter meinen Freunden?

Nun, weil ich Ihrer während des Schreibens am öftersten gedachte. Wer könnte mir wohl, wenn von vorzüglichen Leistungen des Theaters die Rede ist, eher gegenwärtig sein, als Sie mit Ihrer Gabe, sich in so ver-

schiedenartige Gestalten und Charaktere zu verwandeln, und mit Ihrem Naturfeuer, das unwillkührlich schafft und doch dem Studium sich unterwirft, um das Geschaffne fest zu halten und seiner für jeden Augenblick mit Besonnenheit mächtig zu sein! Aber nicht blos als Künstler — Sie stehen auch immer als der für alles Gute und Schöne stets empfängliche und anspruchlose Mann vor mir, in dessen Umgange ich oft so angenehme und lehrreiche Stunden verlebte.

Nehmen Sie also dies Büchlein so freundschaftlich hin, als ich es Ihnen darbiete; es soll eine Mitgabe sein für Ihre jetzige Kunstfahrt durchs nördliche Deutschland. Und nun — Glück auf zur Reise! und baldiges heiteres Wiedersehen!

Darmstadt, den 2. Aug. 1842.

Schacht.

Druckfehler.

In einigen Exemplaren hat der erste Bogen folgende Druckfehler:

Seite 3 sofokleiisch statt sofokleisch.
„ 5 9 Fuß statt 10 Fuß.
„ 16 Paradas und Tasima statt Parodos und Stasima.
„ 22 sehen wie Ähnliches — statt sehen wir Ähnliches.
„ 24 der Vers 895 sollte groß gedruckt sein, dagegen
„ 25 die 3 Verse 912 bis 914 klein.

Auch könnte, wo der Verfasser von sich mit „wir" redet, besser „ich" stehen.

Über die

Tragödie Antigone.

Was von Frankfurter Gelehrten kommt, nimmt man jederzeit mit günstigem Vorurtheil in die Hand. So bringt auch das neueste kleine Gymnasialprogramm von dort einen Aufsatz, der willkommen zu heißen ist, da er den Namen des besonders durch sein deutsches Wörterbuch rühmlichst bekannten Professors Schwenk an der Stirn trägt, und einen Gegenstand behandelt, der eben jetzt zu den viel besprochenen gehört:

Sofokles' Antigone.

Nur schade, daß Herr Schwenk den neulichen Darstellungen dieses Stücks in Berlin und Leipzig nicht beiwohnte, also auch nicht im Stande war, das antike Kunstwerk von einer Seite zu beleuchten, wo wir es am wenigsten kennen, nemlich von Seite der Darstellungsart auf der Bühne, und der Wirkung auf die Zuschauer. Das ist ein Etwas, worüber die Alterthumsfreunde gern vollständig belehrt und im Klaren sein möchten, ein Etwas, worüber genug Vermuthungen

zu Tag gekommen und am Ende doch nur von der Erfahrung zu entscheiden war. Woher aber die Erfahrung nehmen, so lange nicht die antike Tragödie in ihrer eignen Tracht und unverstümmelt, neu belebt, auf unsrer Bühne erschien?

Zwar sind es schon über hundert Jahre, daß ein Herr von Malésieu, ein großer Verehrer des Alterthums, ein Euripidisches Drama, Ifigenie in Tauris, sammt den Chören, für die Herzogin von Maine übersetzte, und daß die gebildete Fürstin es auf ihrem Privattheater aufführen ließ, indem sie die Hauptrolle selbst übernahm. Auch hatte dieser Abend, nebst andern, wo Malésieu aus Sofokles mit nöthigen Erläuterungen vorlas, die Wirkung, daß sich die Mehrheit der Eingeladenen für Ansichten entschied, die nicht zu Gunsten Corneille's und Racine's lauteten, namentlich erklärten sie sich contre l'amour (Galanterie), contre les confidents et les épisodes. Allein jener Versuch fand keinen öffentlichen Anklang, keine Wiederholung, und folglich auch keine Verpflanzung in das nachahmende Deutschland.

Wenn schon Eckhof, Ackermann und die Seiler, auf dem antiken Kothurn — mochten die Übersetzungen noch so schwach sein — erschienen wären, was für scharfsinnige

Bemerkungen würde der Hamburger Dramaturg, der immerwährend, wo er eine Merope, eine Semiramis, eine Rodogüne, unters kritische Messer nahm, auf die Alten hinwies, grade an solche Darstellungen geknüpft, und welchen Einfluß würde dies nachher auf Göthe und Schiller geäußert haben! So aber kam man, selbst in Weimar, erst am Schluß des Jahrhunderts zu der bekannten Verjüngung der Terenzischen Brüder, und erst 1810, ebenfalls unter Göthe's Vorsitz, zu dem Versuch, die Antigone, doch ohne Gesang, darzustellen, und wiederum sind über 30 Jahr vergangen, eh' dieselbe Sofokleiische Tragödie vollständig mit Chormusik darauf folgte. Auch dies wäre wohl noch lange nicht geschehen ohne den Befehl unsers jetzigen geistvollen, und hoffentlich von der ausgearteten Oper zur ächten Dramatik sich hinwendenden, Königs im deutschen Norden, Friedrich Wilhelm des Vierten. Glück auf! Mögen sich bald Electra und Oedip anschließen!

Einstweilen, bis sie auch in unsre Nähe kommt, die wir nicht das Glück hatten, in Berlin und Leipzig gegenwärtig zu sein, sind wir natürlich auf Berichte gespannt, nicht auf allgemein gehaltene, bald lobreiche, bald mit Witzen gewürzte, wie öfters die Zeitungen sie liefern, sondern möglichst specielle, denn der Fragen,

die der Theater- und Antikenfreund thun möchte, sind gewiß nicht wenige. Was freilich die Darstellbarkeit an sich — ohne das Wie derselben — betrifft, so wurde sie, schon vor dem nunmehr factischen Beweise, wohl kaum mehr bezweifelt; über die Zeit, wo Voltaire sich noch ereifern konnte und ausrief: étrange contradiction! car si en effet la lecture en plait, comment la réprésentation en peut-elle déplaire? waren wir längst hinaus. Doch die Anordnung des Schauplatzes und Kostums, die Verbindung der Musik mit der Poesie, das Verhüllen wahrer oder vermeintlicher Mängel des antiken Werkes, das Beseitigen einzelner daraus entspringender Hindernisse, — kurz das Wie der Darstellung unterlag allerdings manchem Bedenken. Schreiber dieses hegte wenigstens dergleichen, und hegt sie zum Theil noch. Es möge ihm erlaubt sein, sich hier, als am paßlichen Orte, darüber zu verbreiten; vielleicht trägt er dazu bei, die Berichterstatter zu ermuntern, daß sie uns mehr mittheilen und weniger übersehen, als sonst wohl geschehen könnte.

Zunächst denken wir an das Äußerlichste, an die Frage, ob sich unser Theater so abändern lasse daß es dem Alterthümlichen hinreichend nahe kommt.

Wir glauben — ja! Auch scheint es nicht schwierig, wenigstens nicht in solchen Häusern, deren Logen sich amfitheatralisch von Reihe zu Reihe nach hinten zurückziehen und so einen bequemen Schrägblick auf den vordern Theil unsers Parterre (Parquet und Orchester) erlauben, wie z. B. im neuen von Moller geschmackvoll gebauten Theater zu Mainz. Schraubt man nun den Boden des Paterre so weit in die Höhe, daß es etwa nur noch 3 bis 4 Fuß (denn bei 9 Fuß, wie Vitruv vielleicht für ungeheure Theater richtig angibt, käme der Chor viel zu weit unterhalb der spielenden Personen zu stehen) niedriger als das Proscenium liegt, so läßt sich der vordere Theil bequem zur Orchestra mit dem dionysischen Altar einrichten, während der hintere, etwas erhöhter, eine untere Logenreihe abgeben kann. Die Instrumentalmusik kommt alsdann an einen andern schicklichen Ort, in der Orchestra aber sind die Eingänge für den Chor links und rechts, nahe dem Proscenium unter der zweiten Logenreihe, möglichst geräumig zu machen und zu dekoriren.

Was unser Proscenium betrifft, so wird, außer der Verwandlung des Soufleurkastens in den fürstlichen oder Hausaltar, wenig zu ändern nothwendig sein; auch an den Kulissen nicht, durch welche rechts her die aus der

Stadt, linksher die vom Felde kommenden Personen eintreten, während die Rückwand des Prosceniums die vornehmeren Pforten enthält, deren mittlere das Innere des Palastes eröffnen kann.

So viel wir lesen, hat man sich in den drei Städten, wo bis jetzt die Antigone zur Aufführung kam, auf verschiedene, wenn auch nicht in allen Stücken auf die paßlichste Art geholfen. Inskünftige wird es besser gehen, da schon jetzt der Begriff von der eigentlich antiken Anordnung weit klarer geworden, und vermuthlich auch die Einsicht dessen was bei uns änderbar sein möchte, gestiegen ist. Seltsamerweise hatte man sich anfangs die Verschiedenheit unsrer Bühne von der antiken gar zu groß gedacht, und sich dadurch zu einer wunderlichen Anordnung verleiten lassen. In Potsdam z. B. ließ man die Seiteneingänge durch die Kulissen weg, und so mußten die aus der Stadt oder vom Feld kommenden Personen des Stücks durch die Pforten des Chors eintreten und auf kleinen Treppen, deren eine links, die andre rechts angebracht war, aus der Orchestra aufs Proscenium steigen. *) Dies heißt doch offenbar die Bestimmung

*) Wir entnehmen dies aus einem kleinen von Professor Tölken

der Orchestra mit der des Prosceniums vermischen, und scheint uns eben so der Natur der Sache, als der antiken Weise zu widersprechen.

Im Leipziger Gebäude stehen die Logen wagrecht über einander. Um nun eine Orchestra anzubringen, so nämlich, daß sie bequem zu überblicken sei, soll man den vordern Theil des Prosceniums dazu gewählt haben. Jemand wollte dies tadeln. Aber weshalb denn? Warum sollte es so nicht auch gehen? sobald nur die Schauspieler, die alsdann freilich etwas entfernter von den Zuschauern agiren, sich verständlich machen können. Das Erniedrigen des vordern Theils unsers Prosceniums, um so viel Fuß als nöthig, ist die einzige Hauptarbeit dabei, und noch obenein hat man den Vortheil, auch für die Orchestra Seitenkulissen

---

zu Berlin verfaßten Artikel, der uns zu Gesicht gekommen. Leider läßt sich dieser Artikel nicht näher auf die Darstellung der Antigone ein, er hat es blos mit der Einrichtung der attischen Bühne zu thun, verbreitet aber in dieser Beziehung ein solches Licht über bisher misverstandene Angaben, daß Genelli, und Schlegel der ihm folgte, in Schatten treten, und man gestehen muß, nun erst klar zu sehen, was an sich nicht dunkel und nur durch große Autoritäten verdüstert war.

nebst schon fertigen Eingängen für den Chor zu behalten. —

Auf Masken, Kothurn und dionysische Festgewänder soll man sich gar nicht eingelassen haben. Dies ist nun ein Punct, der manchem Alterthumskenner, der sich nach Athen versetzt sehen möchte, anstößig sein wird. Auch ist der äußere Apparat in der That nicht unwichtig, denn der Dramatiker, der unmittelbar fürs Theater dichtet und sein Werk selber mit dem Personal einübt, schreibt nothwendig unter der Bedingung des Lokals und alles Äußern sonst, so daß sich annehmen läßt, das antike Drama würde nicht grade so, wie es ist, abgefaßt sein, wenn die Architectur der Scenerie anders gewesen, wenn man im kleinern Schallraume gesprochen, wenn Kothurn und Gewänder nicht die Action in gewissen Schranken gehalten, und die Maskirung nicht das Darstellen eines Stufengangs und Wechsels der Leidenschaften erschwert hätte. *)

*) Schon eine Dejanira, die keine Heroin ist, deren Characterbild vielmehr etwas von moderner Art an sich hat, mag eben deshalb ungeachtet des wahrscheinlichen Maskenwechsels eine schwierige Aufgabe gewesen sein, ganz abgesehen davon, daß ein Jüngling und kein Weib unter der Larve steckte.

Daß außerdem dann und wann das Maskenwerk der Alten noch besondre Vertheidiger gefunden, die es zur imponirenden Täuschung für zweckmäßiger hielten, als die gewohnten Gesichter der Schauspieler, ist bekannt; und mancher Alterthumsfreund wird seine Wünsche auch auf diesen Grund stützen.

Wer indeß von Masken und Kothurn nichts wissen will, könnte an die Weise der Franzosen, die Racine's und Corneille's Heroen schon seit 80 Jahren nicht mehr in der Perrückentracht auf die Bühne bringen, und an Shakspeare erinnern, dessen Genius uns, ohne die von Tieck so sehr gewünschte und in seinem „Tischlermeister" hübsch anschaulich gemachte Theateränderung, kräftig genug anspräche. Wohl wahr, und doch läugne ich nicht, ich möchte des Tischlermeisters Bühne, und das unvergleichlich heitre „Was Ihr wollt" darauf, einmal vor mir sehen; auch die französischen seigneurs Theseus, Achill, Pompejus u. s. w. in Perrücken, bordirten Hüten, mit Parisiens an der Seite, müßten zu der Hofgalanterie und Versailler Decenz, womit das klassische Theater des Louis XIV. einherstolzirte, die augenscheinlichste Erklärung liefern. Und sicher noch weit mehr gehört zum griechischen Drama, damit es in seiner Eigenthümlichkeit

sich darstelle, die ganze äußre Erscheinung und schon deshalb, um die Handlung, wie es der Kunstsinn des Perikleischen Jahrhunderts verlangte, trotz der natürlichen Menschengefühle und Charactere, die sich darin aussprechen sollten, von der umgebenden Wirklichkeit möglichst fern zu halten. Wenn man freilich hierauf erwidert, das antike Drama stehe schon von selbst fern genug, und jene Äußerlichkeiten möchten eben nicht zu seiner Empfehlung bei unserm Parterre beitragen, nun — so wollen wir Kothurn, Masken u. s. w. immerhin preisgeben.

Sobald aber solche Dinge wegfallen, muß auch die Deklamation, die pomphaft einhergetönt haben mag, sich etwas herabstimmen und der natürlichern Sprache nähern; und diese ist, ungeachtet des hoch gehaltenen rhythmischen Styls, den sofokleischen Rollen nicht so fremd, als man glauben möchte, vielleicht nicht so fremd, als einem Stück von Corneille, da weit mehr Natur in ihnen lebt und webt. Gelang es doch dem Talma, der in London gelernt hatte, in welchem Grade das tragischste Pathos natürlich zu reden vermag, die alte Deklamation seines Theaters wieder um einen guten Schritt der wirklichen Sprache näher zu bringen. Versteht sich übrigens, daß die

rhythmische Form und die bewegte Plastik stets noch eine bedeutende Erhebung über die Rede des wirklichen Lebens verlangt, weshalb die in der neueren deutschen Theaterwelt sogenannte Weimarsche Vortragsweise, die durch das Wolffsche Ehepaar zuerst nach Berlin verpflanzt wurde, sich gut dazu eignet. Das richtigste Maas für den Vortrag antiker tragischer Dialogen möchte wohl der haben, der die große Sofie Schröder als Isabella in Schillers Braut, oder als Medea gesehen und bewundert hat.

Wie man zu der öfters geäußerten Ansicht kommen konnte, der tragische Dialog der Alten habe unserm Recitativ in Opern und Oratorien ähnlich gelautet, ist schwer zu begreifen. Wie würden Gespräche, längere Reden besonders, die oft nur dialectischen Verstand zeigen, z. B. die 44 Trimeter lange Erörterung Kreons, worin er sein Verfahren dem Sohn gegenüber vertheidiget, sich recitativisch ausnehmen? das Publikum müßte davon laufen. Gehen wir deshalb darüber hinweg, um den Chor zu betrachten.

Die Behandlung des Chors scheint auf den ersten Blick keineswegs schwieriger als das Gespräch. Er spielt eine doppelte Rolle. Wo er an der Hand-

lung, wie passiv auch immer Theil nimmt, kann es nur durch den einzelnen Mund seines Führers geschehen und nur in der Vortragsweise der agirenden Personen; als wirklicher Chor dagegen (beim ersten Auftritt und zwischen den Akten) ist er eine singende Masse. Soviel möchte klar sein. Es herrschten aber bisher vielerlei Zweifel darüber, hauptsächlich weil Schillers Beispiel die Meinungen verwirrt hatte, dann aber auch, weil die griechischen Chorstrofen nicht für die heutige Musik gemacht schienen. Wir müssen etwas bei diesem Gegenstande verweilen.

Schiller hatte theoretisch — in dem Aufsatze über den Chor in der Tragödie — den Chor als lyrisch singende Masse betrachtet, während er ihn praktisch — in seiner Braut von Messina — als lyrisch redende Masse, wenn auch mitunter in zwei Hälften hinstellte. Hätte er wirklich während des Dichtens den Gesang beabsichtigt, so mußten — denn das verstand er sehr wohl — die Strofen singbar ausfallen. Wer wollte aber, wenn er jene unvergleichlichen Chorstrofen liest, bei ihrer gedanken- und bilderreichen Pracht, wo die Sprache schon zum herrlichsten Gewande wird, und der metrische Tanz sammt dem Vollklange des Ausdrucks das Ohr melodisch er-

gözt, noch an musikalische Ausführung denken? welcher Componist würd' es übernehmen oder für möglich halten? — Den Redevortrag konnte Schiller aber deshalb nicht dabei beabsichtigt haben, weil der Chor wohl als Ein Wesen zu denken ist, aber nicht als Ein Wesen reden kann, das heißt: reden, ohne widerwärtig zu werden. Einen singenden Männerchor vertragen wir, denn er läßt sich mehrstimmig behandeln; selbst unisono vertragen wir ihn. Eine redende Männermasse aber kann nur gefallen, wo es Ausrufungen gilt, Beifall oder Tadel, Siegs- und Triumf- oder Wehegeschrei; und selbst dann wird ihr immer etwas Rohes ankleben.

Bekanntlich sah Schiller selbst gar bald den Fehler ein, den er begangen. Componirfähig, mit Ausnahme einzelner Stellen, waren seine Chöre nicht, und eben so wenig sprechbar in Masse, obwohl sich mancher träumte, es müsse imposant sein, wenn das Chorpersonal, an den Säulen der fürstlichen Halle bewegungslos dastehend, die schwer gewichtigen Strofen mit Einer, bis ins Gewaltige verstärkten, Stimme ertönen ließe. Ja wenn die Kehlen zum gleichen Ton und gleich stark zu stimmen wären! und wozu am End eine riesige Stimmenverstärkung wie durch ein

Sprachrohr! — Der Theaterdirigent sah sich aus dieser Ursach genöthigt, die Chorlyrik unter verschiedene Mitglieder des Chors zu vertheilen, weßhalb auch der Dichter, in der zweiten Auflage seiner „Braut" eine solche Vertheilung durch die Namen Bohemund, Berengar, Manfred u. s. w. andeutete. Es war ein Nothbehelf, denn Bohemund, Manfred u. s. w. erschienen nunmehr als Individuen, ohne doch als Individuen mit unterschiedenen Charakteren gedacht zu sein, und sowohl der dem Einzelnen gar nicht zukommende Redepomp, als auch die unison vom ganzen Personal gesprochenen Wiederholungsstellen — z. B.

Aber treff' ich dich draußen im Freien,
Dann soll der blutige Kampf sich erneuen,
Dann erprobe das Eisen den Muth —

machten weit nicht die Wirkung, die ihnen beim Vorlesen gewiß niemals entgeht.

So hatte sich durch den praktischen Mißgriff vollkommen bestätigt, daß der Dichter in der Theorie recht gehabt, daß nemlich der Chor nie eine redende Masse sein könne, sondern eine singende, und folglich nach Inhalt, Umfang und Wortstellung, jederzeit singbar gedichtet sein müsse. Damit lag auch der Schluß rückwärts nahe, daß die Chöre der alten

Tragödie wirklich für den Gesang abgefaßt gewesen, versteht sich, für den Gesang nach griechischen Tonweisen. Sollte sich demnach ein griechisches Werk auf unsere Bretter wagen, so durfte es nicht anders, als mit singendem Chor geschehen.

Hiervon völlig überzeugt stieß man aber auf die Frage, wie unsere Compositionsweise sich der Rhythmen und der schwierigen Wortgefüge, worin die Übersetzer das Original nachbildeten, bemächtigen werde. Leicht war die Frage nicht zu beantworten, vor allen nicht von Laien in der Musik, die trotz dem Grübeln über dorische, frygische und andere Tonarten hin und her vernünftelten und zweifelten, bis plötzlich alle Zweifel durch die That gelöst scheinen. Herr Mendelsohn hat bewiesen, daß sich der antike Chor in unsere Musik und mit Erfolg setzen lasse.

Soviel wäre also gewiß; doch etwas bleibt immer noch ungewiß, uns mindestens, die wir weder so glücklich waren, seine Chöre zu hören noch in der Partitur zu sehen, ob nemlich der Chor durch die moderne Musik nicht zu viel Pracht bekommen, und auf diese Weise der musikalische Rahmen nicht das dramatische Gemälde überstrahlt.

Der Absicht des Sofokles würde dies ganz zuwider sein, da er bekanntlich den Chor, der bei seinem Vorgänger Äschylus noch vorherrschte mehr ins Gleichgewicht mit der Haupthandlung brachte. Wäre nun die Musik damals so mächtig gewesen, um seinen Chorliedern dennoch die vornehmste Wirkung zu erhalten, so würde er sie wahrscheinlich noch etwas mehr beschränkt haben, da es unstreitig seine Absicht war, die dramatische Handlung hervorzuheben und zur Hauptsache zu machen. Sollte sie das, der modernen Gesangsmacht halber, auf unserer Bühne nicht sein, so hat man auch die Darstellung des attischen Kunstwerks offenbar verfehlt; und beinah fürchten wir es, da einer Nachricht aus Leipzig zufolge die dortige Wirkung der Antigone hauptsächlich auf den Chören und deren starker Besetzung (15 Personen und lauter Männer?) beruht haben soll. Einem Componisten kommt es auch wohl zu schwer an, seine eigne Kunst einer andern zu Liebe geflissentlich schwach zu halten; und wie könnt' es ihm überhaupt daran liegen, der fatalen Vergleichung der antiken Tragödie mit der Oper aus dem Wege zu gehen!

Weit proklematischer als das von der Handlung getrennte Chorlied — der Parados und die Ta-

sima — wovon wir eben gesprochen, ist die Vortragsart der an gewissen Stellen in der dramatischen Handlung selbst eingewebten Lyrik — der Kommen und Monodien — und die theatralische Wirkung derselben. Es fragt sich, sollen sie gesprochen oder je nach Inhalt bald recitativisch, bald in Arien= und Duettenweise gesungen werden.

Die Behandlung dieser Stellen erscheint um so schwieriger, da es gerade diejenigen sind, die beim Lesen und, wenn die Bühnendarstellung nicht das Rechte trifft, auch beim Zuschauen, gar leicht ein entgegengesetztes Urtheil veranlassen.

Einerseits könnte der bloße Leser sie betrachten als erhöhend die dramatische Wirkung. Es sind lyrische Rhythmen, die noch über die jambisch gebundene Rede hinausstreben, sie werden also den Gipfel bilden in der kunstvollen Gestaltung der antiken Tragödie; und angebracht hat sie der Dichter grade da, wo das aufgeregteste Gefühl, das wahrhafte Pathos, sich in Schmerzenslauten ausströmt, wahrscheinlich also sollten diese Laute durch musikalische Melodie noch wirksamer gemacht werden. Wie müssen — kann der Urtheiler denken — des innerlich vernichteten Kreons

Klagen, und die minder wehschreienden aber rührenderen der Antigone, das Herz des Zuhörers ergriffen haben!

Anderseits wäre jedoch möglich, daß sie die dramatische Wirkung schwächten. Und warum? Weil sie gewisse Momente von Seelenzuständen verlängern, zeitlich ausdehnen, ohne daß sich etwas für unsere Erwartung begiebt oder in unsern Empfindungen steigert. Wo aber bei einigem Verweilen nichts von Belang dargelegt oder entwickelt wird, verringert sich unsre Aufmerksamkeit, und wo sich die Empfindung nicht steigert, muß sie ermatten.

Bezüglich der Scene, wo Antigone zum letztenmal erscheint, kann man zwar entgegnen, daß ihre Klagen, abwechselnd mit den Einwürfen des Chors, keine Momentsverlängerungen seien, da das Leiden der Jungfrau durch die Art, wie der Chor ihr zuspricht, darin noch gesteigert werde. Mag sein, eine kleine Steigerung läßt sich allenfalls zugeben, und wenn man will, kann man auch den Kritikern, die das Verfahren des Chors loben, damit Antigone den vollen Kelch des Leidens austrinke, hierin beipflichten. Allein gesungen werden doch diese lyrischen Klagestrofen sein, und wahrscheinlich auch die Worte, die der Chor dazwischen an die Leidende richtet? denn

hier den Chorführer ohne Gesang, blos in der dialogischen Sprechweise einfallen zu lassen, müßte unangenehm kontrastiren. Es ist also eine lange lyrische Gesangstelle, und eben weil sie das ist, wird jene Steigerung des Leidens wahrscheinlich für den Hörer unklar, also seine Mitempfindung eher geschwächt als verstärkt, und dadurch der dramatischen Wirksamkeit geschadet werden.

Das Paradoxe, was in dieser Bemerkung zu liegen scheint, löst sich hoffentlich auf, wenn man in der Oper die Wirkung der Arien auf die Zuhörer beachtet. So reizend der Gesang ihr Ohr umspielt, so sehr die Kehle eines gefeierten Sängers, oder gar einer Sängerin, zur Bewunderung hinreißt, so wenig wird man eine dramatische Wirkung dabei gewahr werden; gesetzt auch, was selten ist, daß in der langen Bravurstelle eine neue Empfindung sich mit der Variation der voraufgegangenen verbände.

Überhaupt hat das Opernhafte wohl seine eigene jedoch nicht die Wirkung des ächt tragischen Dramas. Man vergleiche Stücke von Shakspeare und Schiller mit ihren von Rossini und Bellini komponirten Travestieen — und verwirft man diesen jammernden Opernmohr, diesen auf den Taktstrich anhebenden

Operntell, und die Heulduette Romeos und Juliens, als untaugliche Belege, da Rossini und Bellini keine musikalische Shakspeare und Schiller sind — nun gut, so denke man an Mozarts unsterblichen Don Juan und forsche den Stellen nach, wo unsre Seele nur passiv in einem dolce far niente verbleibt, und wo sie durch hinzutreten wirklicher Handlung sich neu aufgeregt und fortgerissen fühlt. Donna Anna und Elvira mögen vielleicht einen rein musikalischen, doch keinen dramatischen Genuß gewähren.

A. W. Schlegel verwarf bekanntlich jede Vergleichung der antiken Tragödie mit der Oper, und aus welchem Grunde? weil der Operntext in der Musik untergehe, Musik aber bei der antiken Poesie nur eine Nebenrolle spiele. Welche Nebenrolle sich aber Schlegel denkt oder damals, als er seine geistvollen Vorlesungen über Dramatik hielt, gedacht hat, ob in recitativischer Gesangform bestehend, oder blos auf Instrumental-Begleitung beschränkt, läßt sich daraus ermessen, daß er ferner behauptet, die Chöre, folgerecht also auch die Kommen, könnten nicht gesungen sein, weil ihre Wortbildung und Gedankengefüge oft zu dunkel seien, um den Zuschauern durch die Tonhülle des Gesangs hindurch begreiflich zu werden.

Das wäre allerdings ein Grund, der sich hören ließe, denn die athenische Versammlung hatte nicht den gedruckten Text zum Nachlesen vor sich; allein alles, was wir aus dem Alterthume selbst über den Vortrag der Chöre wissen, und alles, was sich aus dem lyrischen Inhalt und aus der besonders metrischen Form der Chöre und Kommen schließen läßt, steht der Schlegelschen Meinung entgegen. Thudichum, dem ein ähnliches Bedenken vorschwebte, hilft sich damit, daß er ein Wiederholen des Gesangs der Chorstrofen annimmt, wodurch ihr Inhalt dem Publikum verständlicher möge geworden sein. Wiederholung aber, oder keine — die moderne Musik, und wenn auch ohne Begleitung der Instrumente, möchte wohl schwerlich ein solches Verständlichwerden zulassen; was Thudichum zu fühlen scheint, indem er noch hinzufügt, das athenische Publikum habe sich überhaupt mit den Meisterstücken seiner Dichter vertraut genug gemacht, um die gesungene Lyrik in ihrer Bedeutung zu erkennen und zu würdigen. —

Noch von einer andern Seite stellt sich in der antiken Trägödienform etwas Opernhaftes heraus, und zwar — Großes mit Kleinem zu vergleichen — mehr unserm Singspiel ähnelnd als der ernsten Oper.

Finden wir nemlich im Dialog des Singspiels die Handlung zu einem Augenblick vorgerückt, wo Dichter und Componist die Seelenzustände musikalisch auszuspinnen belieben, so geht häufig der Inhalt solcher lyrischen Ausführung schon vorher, oder wird gleich nachher im Dialog wiederholt.

Man nehme Sofokles' Electra zur Hand. Die Heldin dieses Stücks tritt mit einer Monodie auf, worin ihr Seelenzustand im Allgemeinen sich lyrisch musikalisch ausdrückt. In dem sogleich darauf folgenden Wechselgesang mit dem Chor variirt sie dies Thema, und wiederholt es im Beginn des Dialogs nochmals, indem sie einzelnes näher schildert; gleichsam als traue der Dramatiker seiner musikalischen Stelle nicht die volle Belehrung der Zuschauer zu, was auch richtig ist. In der Abschiedsscene der Antigone sehen wie Ähnliches; die musikalische Klage, unvermählt die Erde verlassen, unschuldig die Todesstrafe erleiden zu müssen, wiederholt sich in der nicht musikalischen Rede: „O Grabgemach, Brautkammer u. s. w. von V. 882 bis 919. Würde nun die lyrische Stelle eben blos gesprochen, wie die Trimeter der Rede, folglich eben so deutlich verstanden, und auf gleiche, nicht auf verschiedene, Weise unser

Gemüth berührend, so gäb' es eine Wiederholung, deren Wirkung nur eine schwächende sein könnte.

Man wird uns hier unterbrechen mit dem Einwurf, daß die Rede „O Grabgemach u. s. w." nichts entscheiden könne, da ihre Ächtheit bekanntlich in Zweifel stehe. Solle sie also zum Beleg für eine solche Behauptung dienen, wie wir sie auszusprechen gewagt, so müsse mindestens erst der Zweifel, und der sei höchst begründet, gehoben werden.

Nicht mehr wie billig; wir haben also erst dem Einwurfe zu begegnen, eh' mir fortfahren.

Es ist wahr, daß man jene Rede angefochten und theilweis für falsch erklärt hat; einige wollen 8, andre 17 Verse, als von irgend einem sofistischen Schauspieler herrührend, daraus entfernt wissen. Um uns leichter darüber zu erklären, mag hier die ganze Rede stehen, nach Donners Übersetzung, und mit Bezeichnung der fraglichen Stelle.

O Grabgemach, Brautkammer, ewig schließendes
Gewölb' in düstrer Höhle, wo hinab ich muß
Zu meinen Lieben, deren größte Zahl im Haus
Der Todten Persefassa schon empfangen hat,
Von welchen ich die letzte, weit unseligste,
Hinuntergehn soll, eh sich schloß mein Lebenstag!
Doch hingelangend heg' ich d e n gewissen Trost:

Ich komme lieb dem Vater, und willkommen dir
O Mutter, komme dir geliebt o Bruderhaupt,
Nachdem ich euch im Tode selbst mit dieser Hand
Gebadet und gezieret und auf euer Grab
Trankopfer ausgegossen. Nun auch deinen Leib
Bestattend, o Polyneikes, ärnt' ich solchen Lohn.
Doch loben's wohl die Weisen, daß ich also that;
[Denn nimmer, wär' ich Mutter, wär ein Ehgemahl
Mir hingewelkt im Tode, hätt' ich solches Werk
Auf mich genommen wider ein Verbot der Stadt.
Jedoch mit welchem Grunde sprech ich dieses aus?
Mir würd' ein and'rer Gatte, wenn der eine starb,
Ein Kind vom andern Manne, wenn ich das verlor.
Doch nun mir Vater und Mutter ruhn in Hades Haus,
So kann ein Bruder nimmermehr für mich erblühn.] *)
Und daß ich, also denkend, nun dich hochgeehrt
Vor allen, achtet Kreon als verbrecherisch,
Als freches Wagniß, o geliebtes Bruderhaupt!
Und jetzo faßt er mit Gewalt und rafft mich fort
Bevor das Brautlied mir ertönt, der Ehe Glück
Und zarter Kinder Pflege mir beschieden ward.

*) Die eingeklammerten 8 Verse sind die verpönten unter den 17.

Verwaist von Freunden muß ich Unglückselige
Lebendig gehn zum Hause, das die Todten birgt.
Und welch Gebot der Götter hab' ich denn verletzt?
Wie darf ich Arme noch den Blick nach ihren Höhn
Erheben, wen um Hülfe flehn, da Götterfurcht
Den Lohn der Gottverächter mir erworben hat?
Doch wenn es also recht befand der Götter Schluß,
So will ich dulden und des Fehls geständig sein;
Sind aber diese schuldig, dann komm' über sie
Nicht Herbres, als sie wider Recht an mir gethan.

Es ist nicht zu läugnen, man wird bei Lesung dieser Schlußrede stutzig, es weht uns eine gewisse Kälte daraus an, die wehe thut. Das klare anziehende Bild von der Heldin des Stückes, das man aus den ersteren Scenen gewonnen hat, fängt an sich zu trüben, und man ist ungewiß, ob hier dieselbe Antigone vor uns steht, die noch kurz vorher so ohne Schwanken, im hellsten Bewußtsein ihres Thuns, mit sich selbst und mit der Gottheit völlig im Reinen war. Hier im Moment des wehmüthigsten Gefühls, auf ihrem Todesgange, fängt sie an zu vernünfteln, nach Gründen der Rechtfertigung sich umzuthun, ihre Haltung und Hoheit zu verlieren.

Bedenken wir jedoch, wie sich eben in dem vorausgehenden Kommos der Chor gegen sie benommen, und welche für die Jungfrau peinliche und unerwartete Äußerungen er gethan hat, so klärt sich das Räthselhafte etwas auf. Sie muß in der That davon betroffen sein, die Ersten, die Ältesten der Stadt *) so gesinnt zu finden, wie den König, und von ihnen den Vorwurf zu hören, daß sie gefehlt und die Strafe verschuldet habe. Hätte sie also vielleicht dennoch unrecht, trotz der Stimme ihres Innern, die ihr sagt, daß sie recht gethan? Es wäre nicht zu verwundern, wenn sie von dieser Frage ergriffen auf einige Augenblicke in Ungewißheit, in eine Art von Zwiespalt mit sich selbst geriethe, bis sie wieder sich faßt und vertrauend zur Gottheit blickt, die schon gerecht richten und, falls sie unschuldig leidet, auch diejenigen treffen wird, von denen sie jetzt verdammt ist.

Das Suchen also nach einem Grunde, nach einem neuen und stärkeren, woran sie sich wieder auf-

---

*) Der Chor der Alten repräsentirt die Stadt; da nun der Chor dem Könige beipflichtet, kann Antigone das königliche Verbot auch „Verbot der Stadt" (V. 888) heißen. V. 918 sagt sie „sind diese schuldig" aus gleichem Grunde, weil sie vom König und Chor sich verdammt sieht.

richten kann, mag hingehen. Aber nicht der Grund selbst, den sie anführt, denn er ist eben so unlauter, als unerwartet, ihrem eignen Charakter sowohl als der ganzen weiblichen Natur zuwider.

„Daß ich deine Leiche, o Bruder, bestattete, werden die Verständigen wohl gut heißen. Um eines Ehegemahls, um eines eignen Kindes willen, hätt' ich nimmer gewagt gegen das Gesetz zu handeln, denn ich könnte einen zweiten Mann bekommen und wieder ein Kind gebären, aber ein Bruder, da ich Vater und Mutter verloren, ist mir nicht zu ersetzen."

Also die eigenen Kinder, den eignen Ehemann hätte sie unter ähnlichen Umständen, trotz der alten heiligen Pflicht der Beerdigung, draußen auf dem Felde liegen lassen. Ein sauberer Gedanke!

Herodot erzählt, König Darius habe einen hohen Perser, den Intafernes, sammt dessen Söhnen und Schwager wegen Hochverraths verhaften lassen, und sie allzumal zum Tod verdammt. Die Frau des Intafernes jammerte aber so laut und so lange um ihre Verwandten, daß der König zur Gnade erweicht wurde und ihr frei stellte, sich einen davon auszubitten, dem er dann das Leben schenken wolle. Nach einigem Besinnen wählte sie ihren Bruder, und ant-

wortete, als Darius voll Verwunderung fragen ließ, wie sie dazu komme: Nun, weil Mann und Kinder zu ersetzen seien, doch nicht der Bruder, wenn man keine Eltern mehr habe. Dem Könige gefiel die merkwürdige Antwort, so daß er auch noch den ältesten ihrer Söhne frei gab.

Wahrscheinlich ist dies die Quelle, woraus Antigone geschöpft hat. Wie in aller Welt aber paßt Antigone zu jener Perserin! Die Perserin kann recht gut so gesprochen haben, ihre Familie und ihr Charakter werden danach gewesen sein; doch eine Antigone gewiß nicht. Das Räsonnement ist viel zu kalt für sie, viel zu unweiblich und lieblos. Was an einem Weibe zu begreifen wäre, die ihres Mannes überdrüssig und mit den Kindern arg entzweit oder sonst verschrobnen Sinnes ist, darf nicht aus dem Munde unsrer Heldin kommen, und um so weniger, da wir von ihr selbst wissen, wie Ehe und Häuslichkeit ihr keineswegs gleichgültig sind; sie beklagt es ja aufs innigste, nicht Gattin nicht Mutter geworden zu sein.

Wie nun Sofokles dazu gekommen, ist unerklärlich; höchstens könnte man annehmen, die von Herodot mitgebrachte Anekdote sei eben damals etwas

Neues gewesen und habe bei den Athenern, wer weiß aus welcher Ursache, ein außerordentliches Glück gemacht. Und ist es so, fand die Antwort der Asiatin zu Athen solchen Beifall wie beim Darius, so wär' es möglich, daß Sofokles einmal der Laune des Tags gehuldigt hätte, — doch gerade am unrechten Orte, und jedenfalls seiner unwürdig.

Wenn demnach die neuere Kritik, um diesen Flecken — denn das ist er, obgleich er noch nicht lange entdeckt worden — aus der sofokleischen Tragödie los zu werden, die 8 Verse von 896 bis 903 gradezu für unächt erklärt, so schließen wir uns gern an, trotz der Autorität des Aristoteles. *) Ächt aber oder unächt — für die Bühnendarstellung thut man am besten, sie zu streichen.

*) In Aristoteles Rhetorik III, 16 heißt es: „Sagt man etwas unglaubhaftes so muß man den Grund nicht vergessen. Sofokles Antigone ist ein Beispiel. Sie hält den Bruder für werther als selbst einen Mann oder Kinder, und giebt als Grund dafür an, daß sie diese wiederbekommen könne,

doch nun mir Vater und Mutter ruhn in Hades Haus,
so kann ein Bruder nimmermehr für mich erblühn.“ —

Unstreitig ein gewichtiges Zeugniß, daß Sofokles wirklich so geschrieben, oder doch, daß man zu Aristoteles Zeit

Was jedoch die andern 9 Verse betrifft, die man ebenfalls angefochten, so nehmen wir, wie entschieden auch ein großer Kenner des Sofokles **) sie verwirft, doch Anstand, ihm hierin beizupflichten — nicht weil uns die 9 Verse gut und schön vorkämen, im Gegentheil, sie könnten wegbleiben, ohne daß der Leser dabei verlöre — aber sie enthalten nichts gradezu Verkehrtes wie jene acht, weshalb sie also verwerfen? Etwa Auffallendes an der Sprache, oder das Misbehagen eines und des andern Geschmacks, reichen zu solcher Verurtheilung nicht aus, wie würd' es sonst noch andern Versen im Sofokles und in andern Werken moderner wie antiker Meister ergehn! Auch läßt sich, falls jene 8 Verse entschieden unächt wären, noch nicht daraus auf den gleichen Ursprung ihrer Nachbarn schließen, denn die 8 mochten dem Einschwärzer pikant scheinen, die andern 9 gewiß nicht.

nicht daran zweifelte. Da indeß der Filosof 100 Jahr später lebte als der Tragiker, so bleibt es immer noch denkbar, daß in der Zwischenzeit irgend ein unpoetischer quidam seinem Behagen an der herodoteischen Anekdote durch jenes Einschiebsel Luft gemacht hat. Wie aber ständ' es denn mit dem Glauben an die Vertrautheit der Athener mit ihren dramatischen Meisterwerken?

**) Siehe: Sofokles' Leben von Ad. Schöll, 1842.

Aber sie sind tautologisch — wird Herr Schöll erwidern — denn Antigones Kummer, unbeweint von Freunden und unvermählt sterben zu müssen, wiederholt sich hier, und das macht unstreitig auch diese Verse höchst verdächtig; es kann nicht anders sein, sie sind falsch.

Nun wohl — jene Klage wiederholt sich, ja noch mehr, sie ist verdreifacht, aber was thut das? Im bloßen Redevortrag kommt sie nur einmal vor, die andernmale in den Variationen des Kommos. Das ist noch keine Tautologie. Denn dasselbe Wort theilt sich durch den Gesang nicht auf die gleiche Weise mit, wie durch die Rede. Gesungen richtet es sich mehr ans Gefühl und stimmt uns zu dieser und jener Gattung von Empfindungen; gesprochen aber muß es erst verstanden werden, eh es ans Gefühl gelangt, und erregt alsdann eine bestimmte specielle Empfindung. Deshalb verträgt sich auch ein etwaiges doppeltes Vorführen des gleichen Gedankens, erst durch Rede dann durch den Gesang, oder umgekehrt, sowohl mit der antiken Tragödie als mit der Oper; ja es kann zuweilen nothwendig werden, sobald der Dichter etwas Gesungenes ganz besonders seinen Zuhörern im Theater zur Deutlichkeit und bestimmten Empfindung bringen will.

Hält man nun die fragliche Klage Antigones, unbeweint u. s. w. sterben zu müssen, für wahrhaft rührend, so wird man auch annehmen, daß der Dichter sie geflissentlich hier im Redevortrag wiederholen wollte. Beim Lesen und Vorlesen tritt freilich eine Tautologie hervor und kann unangenehm wirken, aber für den Leser arbeitet der Dramatiker nicht allein.

Ehe deshalb nicht bewiesen wird, daß die lyrische Klage (der Kommos) nicht gesungen sondern gesprochen worden, können wir auch die hier in Trimetern wiederholte Äußerung desselben Gedankens nicht für eine verwerfliche Tautologie erklären, folglich auch die fraglichen 9 Verse nicht für falsch halten.

Wer demnach — fahren wir nach dieser Unterbrechung fort — in unser scheinbares Paradoxon nicht einstimmen, mit andern Worten, wer die musikalische Ausführung eines Seelenmoments nicht für schwächer halten kann oder will, als die rein dramatische, der wird wenigstens eine beträchtliche Momentsverlängerung zugestehen, und eben darin einen neuen Beweis finden müssen, daß die lyrisch rhythmisch gedichteten Stellen wirklich für den Gesang bestimmt gewesen. Denn wollte man sie sprechen, so würde theils die Verlängerung zu auffallend sein, theils die

widerwärtige Tautologie vorliegen, gegen die wir eben den Dichter zu vertheidigen suchten.

Daß der Exodus des Dramas, Kreons Wehklage, ebenfalls gesungen worden, läßt sich aus gleichem Grunde schließen; es ist ein Kommos, wo die Handlung nicht weiter vorrückt, denn sie ist bereits geschlossen, indem Kreon mit dem Leichnam des Sohnes erscheint. Stärker kann der Zuschauer nicht mehr gerührt werden, da die Nachricht von dem Tode der Königin, an sich minder bedeutend, sich immerhin in dem Gesange verlieren darf, so wie früher die Kälte des Chors gegen die klagende Antigone wahrscheinlich, und nicht grade zum Nachtheil der Wirkung auf die Zuschauer, darin verloren ging. Aber eben deshalb, weil dramatisch nichts weiter zu erreichen sondern nur zu beruhigen ist, hat der Dichter den Exodus lyrisch musikalisch abgefaßt, wie in andern Dramen *) auch.

---

*) Laut öffentlichen Blättern scheint auch wirklich zu Berlin die richtige Ansicht vorgeherrscht zu haben, daß alle lyrische Stellen musikalischer Natur seien. Dennoch hat man in den Kommen blos den Chor, und noch dazu vollstimmig, singen lassen, während die klagenden Personen, Antigone und Kreon, den Deklamationston beibehielten und nur von Instrumenten begleitet wurden. Wahrscheinlich lag

Ob diese Behandlungsart des Stoffes nun als ein Opfer, das Sofokles seinem Zeitgeschmack bringt, anzusehen sei, oder ob er wirklich damit eine Forderung idealisirender Kunst erfüllt, folglich als Meister unsre Bewunderung verdient, bleibe eines Jeden ästhetischem Urtheil überlassen. Daraus daß Sofokles selbst eine Schrift über den Chor abfaßte, deren Verlust sehr zu beklagen ist, möchte man fast abnehmen, ihm selber sei die Anwendung des Chors bei größerer Entwickelung der eigentlich dramatischen Form etwas problematisch vorgekommen; und hat er, wie wahrscheinlich, in dieser Schrift sein Beschränken des zu großen Raums der Äschylischen Chorlyrik zu rechtfertigen gesucht, so wird er auch die Kommen und Mo-

---

dem Componisten das Bedenken vor, daß kein Sänger und keine Sängerin vorhanden wären, die außer dem Kunstgesang im Kommos auch zur Übernahme der Hauptrollen im Drama gebraucht werden könnten. Einem solchen Grunde läßt sich freilich nichts entgegen setzen. Aber ein großer Misstand ist und bleibt es, wenn das eigentlich Lyrische und Innige gesprochen, das kühl verständige des Chors dagegen gesungen wird. Und wie mag den Berlinern die Momentsverlängerung, oder — sofern die musikalische Begleitung darüber hinaus half — die erwähnte Tautologie zugesagt haben!

nodien nicht übergangen, und hierin versucht haben, mit dem Zeitgeschmacke die Theorie in Übereinstimmung zu bringen.

Übrigens möcht' ich die Behauptung, daß die fragliche Scene der Antigone gesungen werden müsse, auch noch durch eine Erfahrung begründen. Gewöhnlich wenn man das Stück vorliest, empfindet der unbefangene Zuhörer nicht blos einen Aufenthalt in dieser Scene, er fühlt sich auch zu einem tadelnden Urtheile aufgelegt. Er beginnt schon hier — nicht erst bei der vorhin erörterten Rede — an dem Charakter der Heldin irre zu werden, und glaubt, trotz dem was Schlegel, Thudichum und andre, dagegen sagen, einen Verstoß gegen die früheren Scenen zu finden.

Erst die heldenmüthige Jungfrau, voll Entschlossenheit zu ihrer That, hernach dem zürnenden Herrscher gegenüber sich ernst und unerschrocken vertheidigend, zum Tode verdammt noch muthig und getrost, ja den Tod selbst nicht für ein Unglück haltend, sondern für den Weg der Vereinigung mit ihren Eltern und Brüdern. Und nun, als wirklich der Augenblick des Scheidens naht, tritt sie auf mit den schmerzlichsten Gefühlen, und bejammert tief ihr Geschick, für eine gute That so bös belohnt zu werden, und aus dem Leben zu

müssen, ohne Gattin und Mutter geworden zu sein. Wie viel ergreifender ist die gefaßte Stimmung Egmonts, des sorglosen Helden, der nichts auf Gefahr der Todesstrafe hin unternommen, der nicht den Tod für ein Glück gehalten, der nur aus leichtsinnigem Vertrauen in die Schlingen des blutdürstigen Gegners gefallen und nun das Schaffot wie ein gemeiner Verbrecher besteigen soll; er scheidet nur mit Bedauern von der „süßen freundlichen Gewohnheit des Daseins und Wirkens. —"

Aber Egmont war ein Mann, ein Krieger, und keine Jungfrau. — Nun so waren Charlotte Corday und die Roland doch weibliche Wesen, denen ein gleich bitteres Loos fiel; und gedenkt der Leser an diese und andre Heldinnen, so dürfte die Vertheidigung des griechischen Dichters eben so schwer halten, als die Rechtfertigung der bekannten Scene, wo der Prinz von Homburg um sein Leben fleht. Sobald man indeß erwägt, daß es nun einmal der lyrisch musikalischen Handlung eigen und verzeihlich ist, ein Gefühl, das im reinen Drama nur augenblicklich aufwallen dürfte, länger festzuhalten und gar noch eine mythologische Erinnerung (hier an die Niobe) damit zu verweben, so möchte wohl die Entschuldigung oder vielmehr Erklärung des antiken Meisters leichter sein.

Überhaupt kann sich die antike Tragödie, ihrem Ursprung gemäß, eben sowenig der Kommen als der Chöre entschlagen. Und wenn der Dichter auch gewollt, würde das Publikum sie nicht aufgeopfert haben, das sicher einen mehrfachen Genuß darin suchte, in demselben Drama abwechselnd von ernst dorischer, weich lydischer, leidenschaftlich frygischer und sonstigen Tonweisen umspielt zu werden; gerade wie man heutzutag von der Oper das Mannigfaltigste verlangt, Arien, Duette, Terzette u. s. w. Chöre, Finales, pomphafte Aufzüge, Märsche u. s. w.

Aus jener Forderung des Genußwechsels erklärt sich vielleicht auch die Entstehung des bacchischen Chors:

„O vielnamiger, du
Des erdonnernden Zeus
Und der Semele Sohn ꝛc.“

An sich betrachtet gehört dies letzte Stasimon zu den schönsten und stattlichsten; aber ist es nicht zu stattlich, zu schwunghaft? und athmet es nicht beinahe dithyrambischen Sinn? Allerdings mußte sich Hoffnungsgefühl in diesem Chorliede ausdrücken, da es unmittelbar auf Kreons Sinnesänderung folgt und der Verurtheilten nun Rettung bevorsteht; aber das Hoffnungsgefühl zum bacchischen Gesang zu steigern,

und so plötzlich, scheint zu stark, doch vorzüglich für einen Chor thebanischer Greise. Bedenkt man indeß, daß ein Contrast mit der gleich darauf erfolgenden Katastrofe und Wehklage nöthig war, und für das Publikum noch ein besonderer Genuß mit diesem Contrast verbunden werden sollte, so läßt sich nichts weiter dagegen erinnern; nur hat der Componist, wenn gleich Bacchus angerufen wird, sich vor allem Bachantischen zu hüten. —

Da uns Tadel einfiel, der den Dichter treffen könnte, so dürfen wir des Tadels nicht vergessen, der ihn öfters getroffen hat, nemlich wegen der harten Ausdrücke Antigone's gegen ihre Schwester in der ersten und vierten Scene. Ismene erschrickt vor dem Beginnen der Schwester, macht ihr vergeblich Vorstellungen, und bittet zuletzt, nur die That denn auch recht geheim vorzunehmen; und ich — setzt sie hinzu — werde gewiß schweigen. — „O, ruf' es lieber aus! (erwiedert Antigone) durch Schweigen wirst du mir nur verhaßter". — Und später als die That geschehen und entdeckt ist, und Ismene in Schmerz und Angst, die Schwester verlieren zu sollen, sich mit schuldig bekennt, weist Antigone sie nicht blos zurück — das verstand sich von selbst — nein sie thut es in

Worten, die noch die Bitterkeit des Unmuths darüber athmen, daß Ismene sich früher geweigert hatte, an der Bestattung des Bruders Theil zu nehmen. „Ich liebe nicht die Freundin, die blos mit Worten liebt." — — Ismene: Wie könnte das Leben mir werth sein ohne dich? — Antigone: „das frage den König dort, der lag dir ja mehr am Herzen als der Bruder."

Das klingt allerdings bitter, und ist doch der leidenschaftlichen Stimmung nicht fremd, worin ihr das Zaghafte der Schwester wie Feigheit und Lieblosigkeit erscheinen kann. Sie mildert es auch selbst, sobald Ismene sich davon gekränkt zeigt. „Es schmerzt mich — sagt sie — daß ich so zu dir reden muß." — Dies Wort sollte auch uns genügen. Wem es aber nicht genügt, wem das Herbe jener Ausdrücke dennoch anstößig bleibt, der möge bedenken, daß Sofokles und sein Volk eine andere Himmlische, als wir, zu verehren und als Muster hochgesinnter Jungfrauen zu betrachten hatte, die dunkeläugige Pallas Athene, in der sich Weisheit und Sittenadel mit einer Strenge und Schärfe verbindet, wovon uns fast ein Widerschein in Antigonen begegnet. Und was solche Himmlische für Einfluß auf Dichter haben, mag uns Göthe darthun, der an der Ifigenie schuf und doch

dabei eines Heiligenbildes dachte. „Der Künstler — schreibt er in einem Briefe aus Rom — hat der Agathe eine gesunde sichere Jungfräulichkeit gegeben, doch ohne Kälte. Ich habe mir die Gestalt wohl gemerkt und werde ihr im Geist meine Ifigenie vorlesen, und meine Heldin nichts sagen lassen, was diese Heilige nicht aussprechen möchte." —

Angesichts der Pallas konnte also Sofokles die Weiblichkeit Antigonens immerhin weniger mild erscheinen lassen, den Athenern wird es nicht anstößig gewesen sein, sie werden anders darüber geurtheilt haben, als die heutige Welt, die kaum ihrem Schiller ähnliche Härten verziehen hätte. Tadelte man doch der Jungfrau von Orleans' Kampf mit Montgommery, trotz der Motive, die Schiller ihr in den Mund gelegt; und manche Kunstrichter sind noch jetzt nicht damit zufrieden. Was einmal auf der kritischen Wage gelegen, und nur mit etwas zweifelhaftem Ausschlag, das wird immer von neuem darauf gelegt, bald mit Gründen beschwert, bald durch Gegengründe leichter gemacht werden. So geht es auch den herben Worten Antigones.

Indeß sind sie kein sonderliches Hinderniß auf der Bühne; Änderung von ein paar Ausdrücken hilft

nöthigenfalls darüber hinaus. Weiß man aber den Werth des Originals gerade an diesen Stellen zu schätzen, und scheut deshalb, zur Änderung Hand anzulegen, so kann schon die Art, wie die Darstellerin sie spricht, und ihre Mimik, soviel Milderung hinein legen als erforderlich scheint. Das „Stoße doppelt zu!" der Electra ist weit härterer Art und möchte schwerer durch Ton und Mimik zu mäßigen sein.

Wenn von der vermeintlichen Herbigkeit in Antigone's Charakter die Rede ist, pflegt man auch wohl die Frage aufzuwerfen, was vorzüglich sie zu ihrer That bestimmt habe, ob Schwesterliebe oder religiöses Pflichtgefühl. Die Frage ist nicht müßig, nicht blos eine Schulfrage, sie hat psychologischen Werth; und da viel darauf ankommt, wie die Schauspielerin ihre Rolle auffaßt, so ist sie auch dramaturgisch wichtig. Wer nemlich allein das Gefühl der Pflicht in ihr erblickt, und dabei ihrer festen Haltung vor dem Könige und der erwähnten harten Worte gegen die Schwester gedenkt, der wird sie für weit strenger und starrer halten, als der Dichter sie gezeichnet hat, er wird sie in zu großen Gegensatz mit ihrer spätern Todesklage bringen — und das wäre

ein unverzeihlicher Fehler. Wer hingegen bloß Schwesterliebe für den Beweggrund ihres Thuns hält, und zugleich auf die Antwort: „Ach, es macht mir Schmerz genug, daß ich so hart zu dir reden muß!" zu viel Gewicht legt, der wird sich freilich von der Wahrheit weit weniger entfernen, aber doch aus der Mischung des Zarten und Starken in ihrer Natur leicht das erstere vorherrschen lassen, während doch beides im Gleichgewicht stehen soll und nur das letztere mehr sichtbar wird.

Entscheidend hierüber dünkt uns gleich die Eröffnungsscene des Stücks. Man lese sie ganz unbefangen, und es wird klar sein, daß Antigone's erste Empfindung bei dem erlassenen Verbote dem Bruder angehört. Schon in den letzteren Schreckenstagen, wo die Stadt mit Sturm bedroht, wo der Feind zurückgeschlagen, wo ihre beiden Brüder einer durch den andern gefallen, — an was anders könnte sie in dieser Zeit gedacht haben, als allein an die Brüder? Und nun soll dem einen noch im Tode die größte Schmach angethan werden, unbeerdigt den Hunden und Vögeln zum Raub soll er auf dem Felde da liegen, die Ruhe im Hades soll ihm auf immer versagt sein. Nichts natürlicher, als daß die bloße Vorstellung davon sie

mit Entsetzen befällt; und sogleich ist ihr Entschluß gefaßt. Als sie Ismenen mit dazu auffordert, und diese erschrocken fragt: Ihn willst du bestatten, und gegen das Verbot? — „Ja ihn (antwortet sie) ihn, meinen Bruder und — verläugn' ihn, wenn du willst — auch deinen Bruder. Mich soll man nicht treulos finden." — Und in weiterm Wortwechsel: „Ich bestatt' ihn, und muß ich sterben, so sterb' ich ehrenvoll, ich werde liebend neben dem Geliebten ruhn."

Man müßte von einem seltsamen Vorurtheil eingenommen sein, wenn man nicht die volleste Schwesterliebe darin erblickte.

Zugleich tritt aber der Gedanke, daß ihr Vorhaben, wozu das Herz sie drängt, auch eine Pflicht sei, eine unerläßliche, die zu vollziehen ihr obliege, sehr lebhaft in ihrem Gemüthe hervor, und um so lebhafter und gebietender, als jegliche Empfindung, jegliches Wollen, sich in einer starken Seele auch stärker zeigt. Ihn zu bestatten, erheischt die Sitte, es ist ein heiliges Recht, wie sie es nennt, und wenn sie diesem Rechte folgt — mag man es eine Übelthat nennen, ihr erscheint es als eine fromme Übelthat. Ja, wenn sie auch die Leichname des Kapaneus und

Tydeus und der andern beim Sturm gefallenen Fürsten gedächte, an denen auch Menschlichkeit zu üben wäre! das möchte den König mit Recht in Harnisch bringen, das hieße offenbar der ganzen Stadt trotzen. Allein des Bruders Leiche vor Schmach retten, dazu kann sie der Einwilligung der Götter gewiß sein, das kann und darf der Herrscher ihr nicht verbieten.

Es müßte auch sehr kalt in ihrem Herzen aussehen wenn sie nur von der Pflicht sich getrieben fühlte. Die unglückliche vom Geschick so schwer heimgesuchte Jungfrau — Ihr sollte der todte Bruder nichts weiter sein, als einer der Getödteten überhaupt? derselbe Bruder, den sie stets vorzugsweis erwähnt — denn sie spricht nie von Brüdern — der ihr also werther ist als Eteokles; derselbe Bruder, für den sie noch zu Kolonos den nicht zu erweichenden Vater so eindringlich gebeten hatte, und an dessen Bestattung sie nun das Leben wagt? Wie gering wäre ihre Religiosität ohne Liebe zu dem Bruder, und wie wenig begründet wäre diese Liebe ohne Befolgung der Religionspflicht! Eins bedingt das andre; beides ist aufs innigste verbunden, beides einer reinen weiblichen Seele so durchaus natürlich. Was kümmert Antigonen der Parteigrimm Kreons gegen Polinices und dessen

Freunde! Was die Politik eines Königs, der sein Herrscherrecht mit Strenge befestigen will! Nur was nach so vielem Unglück ihrem Herzen zunächst steht, hat noch Werth für sie; dafür gibt sie, die genug aus dem Kelch des Leidens getrunken, gern ihr Leben hin.

„Nicht mitzuhassen — sagt sie — mitzulieben bin ich da.“

Verweilen wir einen Augenblick bei diesem Worte das unstreitig in der Charakterzeichnung Antigone's von Bedeutung ist. Es gibt den besten Aufschluß über das Bild, das sich der Dichter selbst von ihr gemacht hatte; es schneidet gradezu alle Einwürfe derer ab, die gern das Ideal einer Heldin darin sehen möchten, daß sie, nur von der Pflicht erfüllt, dem göttlichen Gesetz mehr gehorche, als dem menschlichen. Solch' ein Ideal aber, ein so einseitiges, wollte Sofokles gewiß nicht. Er war zu viel wirklicher Dichter, um dies zu wollen und zu können; er schuf seine Antigone zwar ernst und verständig, voll Heldenmuth und zu den höchsten Entschlüssen fähig, aber doch immer als ein Weib voll weiblichen Gefühls. Und einem Weibe darf auch der Urgrund aller Weiblichkeit, die Liebe, nicht fehlen.

Die Jungfrau, die jenes Wort sagt, und nicht am Hasse Theil nehmen kann, nur an der Liebe — die Jungfrau, die hernach innigst beklagt, nun unvermählt sterben zu müssen, und die fähig ist der edelsten Selbstaufopferung für das ewige Heil ihres Bruders — die besitzt doch wahrlich, und wenn auch noch so verhüllt, einen so tiefen Born von Liebe in ihrem Gemüth, wie nur irgend eine.

Es würde deßhalb nicht auffallend sein, wenn Sofokles ihr Verhältniß zu Hämon etwas mehr hervorgehoben hätte. Er thut es freilich nicht, er läßt uns nur wissen, daß sie ihm verlobt war; allein ihr Herz ist weit und warm genug, um auch das Bild des Verlobten noch mit Neigung in sich zu schließen. Mag ein Wort darüber aus ihrem Munde kommen oder nicht — gleichviel — die Wahrscheinlichkeit liegt nahe. Man denke sich nur den Hämon, wie ihn der Dichter geschildert hat. Sein Charakter, wenn auch nicht so entschieden und so gereift, hat doch mindestens Verwandschaft mit dem ihrigen. Und wer so wie Er die Hoheit der Gesinnungen seiner Braut begriffen — was Kreon z. B. nicht vermochte — sollte der nicht gegenseitig von einer Antigone längst in seinem Werthe erkannt sein?

Die Ausleger antworten uns mit Nein; sie sehen meistens in ihrer Verlobung nur das Werk des Oheims und das gewöhnliche Loos einer Griechin, die über ihre Vermählung müsse verfügen lassen. Sie können auch behaupten, er sei ihr gleichgültig, da die irdische Liebe nicht Raum in ihrer für Höheres empfindenden Seele habe, und wenn auch nicht, so sei jetzt der Moment zu traurig und zu drängend, als daß Liebe zu einem Mann hervortreten und die wichtigeren Momente stören dürfe.

Das letztere steht richtig; gegen die Gleichgültigkeit wäre indeß noch manches zu erinnern. Sofokles hat allerdings die Leidenschaft der Liebe seinem Seelengemälde nicht beigemischt; das ist aber erklärlich, nicht blos aus dem angegebenen Grunde und weil diese Leidenschaft überhaupt der Poesie seines Volkes ferner steht, sondern weil der Grieche nicht verschiedene Affekte gleichzeitig in Eine Rolle legt, wie etwa Shakspeare, der bei dieser Gelegenheit den größten tragischen Vortheil daraus gezogen hätte. Es streitet — wir kommen hernach darauf zurück — gegen die Einfachheit des antiken Drama's. Könnte aber Sofokles nicht trotz dem, wenn er auch als Künstler und Grieche die Liebe beiseit schob, doch als Dichter, wäh-

rend er den Charakter der Antigone schuf, daran gedacht haben? Und wie, wenn er dies in dem Ausrufe: „O theurer Hämon, wie setzt dein eigner Vater dich herab!" wenigstens angedeutet hätte, um auch hierin ihre Weiblichkeit durchscheinen zu lassen!

Unsre Editoren legen bekanntlich diesen Vers in Ismene's Mund, weil es in den Manuscripten so stehe, und vielleicht auch, weil es der Symmetrie angemessen scheint, da eben Ismene mit dem Kreon in der Stichomythie *) begriffen ist, und Antigone, wenn der Ausruf von ihr käme, in die Stichomythie einfiele. Wir wissen jedoch, daß der Text der Codices, die selber nur Abschriften von Abschriften und der kritischen Säuberung bedürftig sind, nicht immer als höchste Autorität gilt; und was das Symmetrische in der Redeform der antiken Tragödie betrifft, so halten wir es keineswegs für so starr, daß nicht eine Ausnahme statt finden sollte. Ja, näher betrachtet, leidet nicht einmal die Symmetrie darunter, wenn Antigone bei der Erwähnung ihres Bräutigams ausruft:

*) Stichomythie ist derjenige Theil des antik dramatischen Dialogs, wo die Rede Vers um Vers wechselt.

O theurer Hämon ꝛc.

Und was der König darauf erwidert: „Schweig von diesem Ehebunde, der mir verhaßt ist wie du selbst —“ kann er eben so gut an sie richten, als an ihre Schwester. Die Scene wird sogar etwas belebter dadurch, indem Antigone nicht so lange zu schweigen braucht, und der König, mit Ismenen redend, sich plötzlich gegen sie zu wenden hat.

Mit Einem Worte — Sofokles Werke haben so manchen feinen Zug, warum sollte dieser nicht ebenfalls einer sein, den nur ein Abschreiber durch Verwechselung des Namens verwischt hätte? — Und endlich — wenn es noch eines Beweises bedürfte, daß Hämon ihrem Herzen nicht gleichgültig sein könne — spricht Ismene in dem an Kreon gerichteten Worte: „Du verachtest jetzt diese beschlossene Ehe, die doch beiden, Ihr und Ihm, willkommen war“, es nicht deutlich aus, daß die Verlobung die wirkliche Zustimmung ihrer Schwester gehabt? Und wo eine Antigone zustimmt, wo etwas Bedeutungsvolles ihr willkommen ist, da wird auch ein anderer Grund sie dazu bewegen, als blos leidender Gehorsam.

Möglich, daß die strenge filologische Kritik dennoch ein gegentheiliges Urtheil fällt, und unsrer

Antigone die Äußerung verbietet, die wir so gern auf ihre Lippen, als ein unwillkührliches Eröffnen ihres Herzens, legen möchten. Es sollte uns leid thun, wenn es geschähe und die Kritik recht hätte. Die Schauspielerin aber, in der Rolle Antigone's, gesetzt es würde ihr nicht vergönnt Hämons selber zu erwähnen, wird dennoch wohl thun, in das Strenge ihrer Erscheinung so viel Zartes einzumischen, als zu einiger Motivirung der nachfolgenden Todesklage nöthig und dem tiefen Sinne des Verses gemäß ist:

„Nicht mitzuhassen, mitzulieben bin ich da."

In der Darstellung fast aller Dramen stößt man auf mehr oder weniger Klippen, die der Autor weislich hätte stärker überfluten sollen, was er indeß aus Sorglosigkeit oder vertrauend auf die Geschicklichkeit der Schauspieler unterließ, die schon vorbeilenken oder überhin gleiten werden. Zu solchen Klippen läßt sich, außer den schon genannten, auch der grelle Gegensatz zählen zwischen Hämons erstem Wort, das noch nicht die gewaltige Aufregung zeigt, worin er unstreitig den Vater aufgesucht hat, und den starken Ausdrücken,

die er sich gleich hernach gegen ihn erlaubt. Man darf dies einen Sprung nennen. Vielleicht daß andre blos einen Übergang darin finden, also etwas, das der Natur nicht zuwider ist. Mag sein — auf der Bühne aber kann der Gegensatz zum Sprung werden, weshalb dem Schauspieler in der Rolle des Königsohns zu rathen ist, schon bei seinem Auftreten, wo er als gehorsamer sich hingebender Sohn spricht und die Einsicht des Vaters weit höher schätzt als seine Eheverbindung mit der Antigone, ein Verhalten seines innern Unwillens sehr merkbar werden zu lassen, hernach aber solche Antworten, wie: „Du hast Dich zur Ungerechtigkeit verirrt — — Du trittst die Götterfurcht mit Füßen — Du geberdest Dich wie ein Knabe — wärst Du nicht Vater, so nennt' ich Dich wahnsinnig — —" in etwas zu mäßigen.

Der Sprung ist nicht das einzig Schwierige in dieser Scene; auch die zwei längeren Reden des Vaters und Sohns tragen dazu bei, da jeder, so lange der andre spricht, auf das sogenannt stumme Spiel sich hingewiesen sieht, und die große Bewegung der Gemüther kaum ein so langes Dastehen und Zuhören gestattet.

Maske und Kothurn mochten es erleichtern, weshalb wir dem Dichter keinen Vorwurf daraus machen wollen. Freilich wär' es zu rügen, daß er fast mehr Sprüche und Verstandesgründe in diesen Reden ausstreut, als die Situation erlaubt. Allein Sofokles schrieb nicht für uns. Wie sein Drama noch das Gepräge altgriechischer Frömmigkeit trug, indem sich die Andacht durch erhabne Deutung der Mythen nährte, so verband es auch praktische Lehren damit, Vorschriften der Lebensweisheit. Man könnte sagen, das Proscenium war zugleich die Kanzel der Griechen, und wahrlich, wenn eines Sofokles Worte darauf ertönten, keine gewöhnliche Kanzel. — Aber auch das gerichtliche Verfahren spielte in die Dramatik ein; und so konnten, dem Herkommen gemäß, immerhin zwei rechtende Personen ihre Gründe etwas breit aus einander setzen, wenn sie nur hernach, aufgeregter, Schlag auf Schlag, also Vers gegen Vers (stichomythisch) sich bestritten, und so dem Dialog etwas Symmetrisches gaben, das zur übrigen Symmetrie des ganzen Kunstwerkes stimmte. Kann sein, daß auch die Gelegenheit, eine politische Anspielung auf Perikles' Verhältnisse einzuflechten, die natürlich den Zuschauern von Bedeutung war, den Dichter noch

besonders verleitet hat, die Erörterungen Kreons auszudehnen; und wer wollte läugnen, daß die alten Tragiker Chöre und Reden zu Anspielungen solcher Art benutzten, wenn auch nicht so augenscheinlich wie die Komiker! *) —

Leicht dürfte auch die Angst des Wächters vor dem Ausbruche des königlichen Zorns zu einer Klippe werden, besonders seine vorbauenden Redensarten, nebst der flehentlich naiven Bitte an den König, daß er nur sein Ohr, nicht sein Gemüth, durch die fatale Meldung möge verletzen lassen, und endlich das Athemschöpfen, als er mit blauem Auge davon kommt. Gegen die Natürlichkeit des Wächters ist nichts zu erinnern; da sie aber ans Komische streift, so fragt sich's, ob Sofokles das gewollt, folglich ob die Maske des Wächters dazueingerichtet war, den komischen Anflug fern zu halten oder nicht. Möglich, daß der Athener sich hiebei nicht zum Lachen bewogen fühlte, oder ein

*) In der schon oben citirten vortrefflichen Schrift: Sofokles' Leben und Wirken von Adolf Schöll ist den Beziehungen der Sofokleischen Werke zu der Zeitpolitik mit großem Scharfsinn nachgespürt, manches bisher in dieser Hinsicht unbeachtete aufgefunden und schon bekanntes klarer gemacht.

komisches Streiflicht in dem tragischen Gemälde nicht auffallend fand. Erzählt doch in Sofokles' Ajax die Göttin Pallas Athene, wie sie dem erbosten Helden die Sinne bis zu einer tragikomischen That verwirrt habe, und nimmt es sich nicht übel, ihn selber noch damit aufzuziehen. „O — sagt sie zu ihm, als er im Wahnsinn seinen Gegner Odysseus gefangen zu haben glaubt, und ihn todt geißeln will — Du wirst doch nicht so grausam mit dem armen Manne umgehen?"

Nicht jedes Volk und jede Zeit denkt hierin gleich. Voltaire führt aus Corneilles Dramen manches als lächerlich an, was man noch vor Louis XIV. ohne Bedenken herdeklamirte; und vom Sacktuche Desdemonas meint er, es brauche vor einem Pariser Parterre nur genannt zu werden, um ein Werk wie den Othello auf immer fallen zu machen. Uns Deutsche stört das Sacktuch nicht, und den Athener wahrscheinlich auch nicht die Angst des Wächters, wofern ihr Ausdruck — das dürfen wir voraussetzen — sich in gehöriger Grenze hielt. Wenn der ganzen Fassung einer antiken Tragödie, die alles Außerwesentliche von sich entfernt, auch das Komische nicht ziemt, weil es ebenfalls außerwesentlich ist, so muß die heutige

Darstellung derselben sich davor in Acht nehmen. Der Schauspieler in der Rolle des Wächters darf sich deshalb nicht verleiten lassen, das etwaige Lächeln im Parterre befördern zu wollen, er muß es im Gegentheil sorgfältig verhüten. —

Eh wir weiter gehen, noch eine dramaturgische Frage. In welchem Augenblicke soll Antigone weggeführt werden, vor oder nach dem vierten Stasimon?

Es scheint zwar aus dem Inhalte dieses Chorliedes („Auch der Danäe Reiz ꝛc.") als sei die Jungfrau noch gegenwärtig: auch nehmen es Solger und Donner so an, und selbst die Anordnung zu Potsdam richtete sich danach, da es heißt, Antigone habe sich während jenes Gesangs in der Orchestra am dionysischen Altar aufgehalten. Schwerlich darf aber die Verurtheilte, die des Königs geschärftem Befehl zufolge endlich den Schergen folgen muß, noch während des ganzen langen Gesangs auf der Bühne verweilen. Was soll sie da thun? wie sich geberden? Selbst das Stasimon wird auf diese Weise aus einem Zwischenakt zu einer Opernscene, und obenein zu einer störenden; denn allenfalls hält man es einer Oper zu gut, wenn agirende Personen warten, bis eine Bravur-Arie

abgethan ist, doch nie würde man es dulden, daß eine Hauptperson, noch dazu im tragischen Moment, während eines langen Chorgesangs stumm bliebe, und erst am Schluß desselben sich wegbegäbe, oder gar wie hier zu ihrer Hinrichtung abginge. Richtiger läßt Thudichum sie vorher wegführen, so daß sie noch den ersten Vers etwa singen hört, eh sie verschwindet.

Auch Kreon, was thut er während desselben Gesangs auf der Bühne? und wenn er nicht dableibt, wie wird der Übelstand seines öftern Kommens und Gehens vermieden? —

Klären uns genauere Berichte mit dramaturgischen Urtheilen aus Berlin und Leipzig darüber auf, so hoffen wir auch zu lesen, wie man Klippen anderer Art, die nicht dem Dichter und dem Abstand der Zeitalter zur Last fallen, sondern dem Übersetzer, aus dem Weg geräumt hat. Die antik metrische Rede mit Gewandheit wie natürliche Sprache sich anzueignen, ist den Schauspielern bekanntlich schon an sich nicht leicht, es wird aber vollends, und selbst einer sehr geübten Zunge, noch erschwert, und so daß selbst die Wahrheit des Spiels darunter leidet, wenn in der Übersetzung gegen den Geist unsrer Sprache

gesündigt und die metrische Rede holpricht abgefaßt ist.

Solger und Thudichum, und Donner der auf ihre Schultern steigen konnte, haben allerdings viel gethan, um den antiken Dichter in Gehalt und Form möglichst treu wiederzugeben, wobei noch, zum Aufschluß des Innern, vor allen der mit wahrhafter Ehrfurcht vor dem alten Meister verfahrende Thudichum einen reichen Commentar seiner Übersetzung hinzugefügt hat. Das alles ist höchst lobenswerth. Allein der Wahrheit die Ehre! es sind noch mehrere Stufen, nicht etwa in der Dolmetschung, nein, in der Nachbildung des Sofokles zu ersteigen, es sind noch Lorbeeren an ihm zu erringen, wenn mit der Treue des Gedankens auch der Ausdruck so gewendet und getroffen werden, und wenn der Wohllaut des Attikers so in unsrer Sprache widerhallen soll, daß es scheint, der alte Meister habe sein Werk in deutschen Worten gedichtet. Dies ist das Ziel, und wenn es bisher noch nicht erreicht wurde, vielleicht noch nicht zu erreichen möglich war, so lag es wohl an der geringen Zahl der Bewerber, und mehr noch in der Natur des Geschäfts. Noch mancher beharrliche talentvolle Kopf wird es umsonst versuchen, der antiken

Melpomene die deutsche Rüstung geschickt anzupassen, bis endlich der glückliche komt, dem es so gelingt, daß sie mit Leichtigkeit und Grazie sich darin bewegt; aber die Gunst des Himmels muß dem Übersetzer Leute von Geschmack und fein geübtem Ohr zu Freunden geben, denen er seine Arbeit laut vorliest, denn auf dem Studirzimmer allein gedeiht sie schwerlich.

Dies ist eine Meinung, die wohl keinen Widerspruch findet. Gäbe es indeß eine Discussion, so wird es nicht an Verehrern der alten Klassicität fehlen, die bei dieser Gelegenheit ihr Bedauern ausdrücken, daß unsre Dichtersprache von dem antiken Wege, auf welchem sie sichtlich an Sinn und Stärke zugenommen, sich bereits weit ab verirre. Die aufstrebende talentvolle Jugend — werden sie klagen — zeige immer weniger Achtung vor den gediegenen sonst mit Begeisterung geliebten Sylbenmaßen des Alterthums, so daß Voß' Zeitmessung und Apels Metrik bestäubt daständen, und von Schillers Epigramme

Kaum hat das kalte Fieber der Gallomanie uns verlassen,
Bricht in der Gräcomanie gar noch ein hitziges aus.
Griechheit, was war sie? Verstand und Maß und Klarheit! drum dächt' ich,
Etwas Geduld noch, ihr Herrn, eh' ihr von Griechheit uns sprecht — u. s. w.

blos die erste Hälfte gewirkt habe, indem die Fieberhitze nur zu sehr nachgelassen, aber nicht so die letzte Hälfte, worin er die hohen Alten dennoch als Muster empfehle.

Klagen der Art mögen gegründet sein; indeß — die Herrschaft der Mode muß man dulden wohl oder übel, und sie hat immer noch das Gute, wandelbar zu sein und vom Häßlichen wieder ins Schöne umschlagen zu können. Wie geht es mit Geräthschaften und Kleidertrachten? Als man der geschmackvollen Gefäße müde war, die Wedgewood zuerst — nach Ritter Hamiltons hetrurischen Vasen — auf die Theetische der Damen gestellt, fand man wieder das Ungefälligere hübsch; und wie zuletzt das Rococo der Geschmacklosigkeit sich breit gemacht, als wollt' es das Zeitalter der Regence neu verklären, steht unsern Augen nahe genug. Leider treten auch die Damen mit den Porcellanfiguren in Rivalität, was die kürzlich wiedergebornen Reifröcke beweisen, und die culs de Paris, und selbst die Hütchen, die über den Hinterkopf zurück fallen, gleichsam als wollten sie den Haarkräuslern Platz machen und sie einladen, wieder die hohen Toupées unsrer Groß- und Urgroßmütter auf die reizenden Vorderköpfe zu setzen.

Der deutsche Mann mag keinen Franzen leiden,
Doch ihre Moden äfft er nach.

Mit den metrischen Formen steht es freilich nicht eben so, wahrscheinlich nur, weil zum Glück der Franzos blutwenig in diesem Fache vermag und sich selber vergebens an der Ewigkeit seines Alexandriners ärgert. Hierin behaupten wir deshalb schon seit langem eine ritterliche Unabhängigkeit, aber doch auch nur im deutschen Sinne, das heißt: allen Völkern und Zeitaltern hingegeben, an deren Vers- und Reimgebäuden wir nach Herzenslust auf und ab steigen und springen, wie auf einer wunderlich und unregelmäßig gewundenen und gestuften Jakobsleiter, bald auf der griechischen Sproße stehend, bald auf der italischen, nach einiger Zeit auf der isländischen und hanssachsischen, oder gar auf der spanischen, persischen und indischen, bald schottisch tanzend nach Byron, bald patriotisch nach der Fidel des Heldenbuches.

Vortrefflich, daß unsre Sprache das alles vermag! doch, beim Himmel, das ist nicht grade auch alles schön. Der Steinmetz liefert Pfeiler und Säulen, wie man sie haben will, allein die mit Horizontalrinnen umlaufene Säulengestalt am alten Louvre in Paris wird kein Mensch von einigem Kunstsinn mit einer

antiken oder einer hohenstaufischen Säule vergleichen wollen. Desgleichen betrachte man die ausgereckten mehr als fünffüßigen Reimverse, je ihrer vier in Einer Strofe, die heutzutag floriren, und die den alten Opitz beinahe an des Herrn von Pibrac Vierverse, wie er quatrain übersetzt, erinnern würden; — schlagen sie nicht allzumal, gleichviel ob trochäisch oder jambisch, mehr oder weniger in das eintönige Klip Klap des Alexandriners ein? Schon ihre Figur sieht einem flachen Wasserlaufe nicht unähnlich; weshalb auch ihr Echo, besonders auf trochäischem Instrument, meistens etwas unkenartiges hat.

Der Himmel behüte uns, alles und jedes, was jüngst an Liedern und Romanzen mit solchen Vielfüßen zur Welt gekommen, ohne weiteres verdammen zu wollen! Es sind manche höchst werthvolle darunter; so z. B. in den „Spaziergängen eines Wiener Poeten" wo der frischkräftige, oft innige und sehnsuchtsvolle, oft bitterzornige Dichtergeist seinen Vierverse in gehörige Bewegung zu setzen, zu beseelen, und fast zu adeln weiß. Über der Form natürlich steht der Gehalt. Allein — wie in der organischen Welt eine Wechselwirkung zwischen Gestalt und Gehalt unbestreitbar vorhanden ist, so möchte sich auch

Ähnliches in den Werken der Kunst nicht abläugnen lassen. Soviel ist einmal gewiß, daß manche Versformen ihrer Natur nach zur Erhebung des Geistes ermuntern, während andre ihn wo möglich herab ins Gemeine zu ziehen suchen. Flehen wir zur Mode, daß es ihr belieben möge, die letzteren, wo sie unsern Dichterhain mit ihrem Geleier anfüllen, zum Schweigen zu bringen, damit der Wohlklang der minderfüßigen Strofen unsrer großen Lyriker wieder mächtiger hervortöne, und hoffentlich der antiken Metrik auch außerhalb der Schule *) wieder mit neuer und wetteifernder Begeisterung gehuldigt werde.

*) Innerhalb der Schule versteht sich's von selbst, denn welches Gymnasium oder Lyceum möchte sich dem Tadel aussetzen wollen, daß es den sprachlichen Unterricht nur in Bezug auf den Verstand betrachtete, und die Schönheiten der Dichter nicht zu benutzen wüßte, um auf Gefühl, Fantasie und ästhetischen Sinn zu wirken, und das jugendliche Gemüth mit dem Geist der Poesie zu berühren und zu entzünden! die Lectüre Cicero's muß zur Abfassung von Reden, die Erklärung des Horaz zu lyrischen Versuchen ähnlicher Art aufreizen. Keine Tragödie des Sofokles darf gelesen werden, ohne daß die Schüler in metrischer Nachbildung von Chören und Scenen wetteifern. Und um so eher und ungehinderter läßt sich dies bewerk-

Übrigens brauchen wir einstweilen auch nur Deutlichkeit, und Reinheit in der Sprache. So viel treffliches an Herrn Donners Arbeit, die man in Berlin gewählt hat, sich findet, so giebt es, Unrichtigkeiten abgerechnet, doch der undeutlichen und ungelenken Verse noch manche bei ihm, mehr als ein Nachfolger Thudichums sich selbst nachsehen durfte. So liest man V. 369:

Aber zum Fluch
Lebt ihr, wer gesellt
Dem Laster voll Trotz sich bläht.

Und V. 580: Ihr Seligen,
Deren Geschick kostet' Unheil!

Was wird Mendelsohn z. B. zu V. 127:

Schwer haßt Zeus
Großsprechender Zung' aufblähenden Stolz —

---

stelligen, da es wenige Gymnasien mehr geben wird, wo man auf Schüler von realistisch-technischen Berufsarten Rücksicht zu nehmen genöthigt wäre, denn für diese stehen jetzt andre paßlichere Lehranstalten offen, und werden noch überall neue angelegt.

Es ist wahrlich ein bedeutender Fortschritt unsrer Zeit, daß eine viel größere Zahl von Menschen, als ehedem, einer höheren Bildung gewürdigt wird, indem sich der alte humanistische Weg in zwei Wege gespalten,

gesagt haben? und wären diese Worte zum Sprechen, nicht zum Gesang bestimmt, wie wollte der Schauspieler sie herausbringen! In unsrer an s, ß, z leider so vollen Sprache hüte man sich doch, solche Unholde noch unnöthigerweise aufzuhäufen — und gar bei fünf Längen hintereinander! Eine Änderung wäre auch

in den gymnasialen, wo mathematische und Naturstudien, und den realen, wo sprachlich-gelehrte und ästhetische Bildung nur Neben- nicht Hauptsache sind. Wie der Verfasser dieses beide Bildungswege für gleich nothwendig hält, beide gleich hoch ehrt, und eben deshalb auf der einen Seite zu den Vertheidigern des Realismus gehört, und auf der andern zu den Vertheidigern des ächten Gymnasialwesens, das er vor Vermischung und Entstellung bewahrt sehen möchte — das hat er bei mehrfacher Gelegenheit öffentlich bewiesen, und freut sich, daß ausgezeichnete Pädagogen und Mitglieder von Schulbehörden, Männer wie Klumpp, Osiander, Diesterweg, Kießling, Nagel, Blochmann, Vogel, Ditmar, Gräfe, u. a. ihm beigepflichtet haben. Uns allen ist der Humanismus kein Baum, der nur nach einer Seite sich hinneigte, seinen Blütenüberhang nur über die ältere Art von Bildungstempeln ausstreckte — nein, er breitet ihn auch nach der andern Seite über die jüngere aus, worin den Musen nicht minder, wenn auch in verschiedener Weise, gehuldigt wird.

nicht schwer gewesen, da es keinen Reim zu überwinden gab, wie etwa in Schillers „Reich der Formen", wo die Verse stehen geblieben:

Selbst des Meißels schwerem Schlag erweichet
Sich des Marmors sprödes Korn. —

Gewöhnlich gilt das Übertragen der Chorlyrik für eine besonders schwere Aufgabe. Es scheint mir auch so. Nur darf man das Schwierige nicht in dem rhytmischen Gefüge finden wollen, denn alles Rythmische läßt sich mit einiger Geschicklichkeit nachmachen. Allein die rhetorische Bedeutung der Worte mit denjenigen Plätzen, wo sie im Gefüge des Rhythmus zu stehen kommen, auch in Harmonie zu bringen, statt es dem Zufall zu überlassen, wohin er sie würfeln wolle, sofern er nur Takt dabei hält — das ist allerdings schwer. Jede Strofe hat nur Kunstwerth, wenn sie ihrem Inhalte gemäß sich bewegt, bald aufsteigend, bald sich herablaßend, schwebend oder tanzend, und vor allen wenn sie einen Schluß hat, der das Ohr befriedigt. Wir Deutsche können nicht genau herausfühlen, wie und wann das Ohr eines gebildeten Atheners befriedigt war; annehmen läßt sich aber, daß ein Dichter wie Sofokles — die attische Biene — nie dem Ohr und Auge seiner Hörer und Leser weh

gethan, vielmehr daß er sie entzückt habe. Trachten wir also ebenfalls danach, und zwar — man erschrecke nicht bei diesem Ausspruch — unbekümmert darum, ob in den gleichen Rhythmen des Originals, oder in anders gefügten. Genug, wenn wir unsere Aufgabe lösen.

Um einen Chor im gleichen Sylbenmaße zu übertragen, sollte der Übersetzer sich vorher grade dieses Maaß durch allerlei Versuche, andre Stoffe damit zu umkleiden, völlig geläufig machen, so geläufig wie ihm etwa das sapphische oder alcäische sein muß; und erst dann ans Werk gehen, den fraglichen Chor, dessen Inhalt er genau in seine Vorstellung aufgenommen, in dem fraglichen Rhythmus deutsch wiederzugeben. Findet sich dabei, daß der Sylbentanz des Originals dem deutschen Sinne nicht zusagt, so muß es dem Nachbildner erlaubt sein, davon abzuweichen, wie es der höhere Kunstzweck verlangt. Ich sehe darin keine Versündigung an dem Autor, sondern ein Verfahren, das grade der Autor ohne weiters billigen würde.

Und weshalb der Autor selbst? — Eben weil er am wenigsten wünschen könnte, schwerfällig und mit Verrenkungen übersetzt zu sein, und weil er am besten weiß, wie er selbst zu Werk gegangen. Ihm

lagen die Metra seiner Chöre, Monodien und Kommen, nicht schon als gegebene formbeständige vor, deren Takt er einzuhalten verpflichtet war. Es sind vielmehr freie, augenblicklich geschaffene, die er zugleich mit seinen Gedanken, und mit der Wendung seiner Worte, entstehen und sich gestalten ließ, dabei in voller Freiheit, je nach Abänderung der Gedanken und Worte, auch ihren Rhythmus wieder umzugestalten. So war es natürlich, daß die Strofe, wofern ihrem Sylbentanz die Antistrofe widersprach, auch einer Änderung unterliegen mußte, bis beide in Einklang gebracht waren.

Warum sollte nun der Übersetzer, oder vielmehr der Nachbildner, zu einer überängstlichen Treue gezwungen sein, sobald er auf minder ängstliche Art weit besser den Geist des Originals, ohne Verletzung der Hauptform, verpflanzen kann? Vor allen, wie schon gesagt, verlangt unser Ohr zuweilen auf andre Weise als das griechische, und meistens auf andre Weise als in den bisher übersetzten Chören, am Schluß der Strofen befriedigt zu werden. In Schillers Braut wird man nicht vergebens danach suchen; seine freilyrische Strofe, wie hoch sie auch steigen, wie lange sie schweben mag, verfehlt sicher nicht den ihr ange-

messenen für den Hörer höchst wohlthuenden Ruhepunkt. Zu bedauern ist es, daß dieser Meister, der blos in der Jugend einmal sich am Euripides versuchte, nicht in reiferen Jahren Anlaß zur Übertragung eines Werkes von Sofokles fand; er würde uns gezeigt haben, wie antike Chöre und Kommen, mit oder ohne Reimklang, nachzubilden seien, um grandios und reizend zu erscheinen.

Ob für die Musik, das ist eine andre Frage, die mit der vorliegenden, wo es auf richtige Wahl des Ausdrucks, Rhythmus und Wohlklang ankommt, nichts gemein hat, und worüber denen zunächst das Wort zusteht, die Mendelsohns Composition hörten und zu beurtheilen wissen.

Lassen wir jetzt die Lyrik, um auch des Dialogs zu erwähnen, dessen Übertragung in mancher Hinsicht nicht minder schwierig ist. Bilder und Gedankenschwung, und Verkettung der Sätze, fügen sich am Ende dem Übersetzer noch leichter, als das natürliche, dem Character angemessene, welches der Wechselrede, trotz der plastisch scheinenden gehemmten Lebendigkeit der antiken Tragödie, nicht fehlen darf. Besonders zeigt sich der Trimeter überall, wo der Inhalt nicht nach Belieben von einem Vers in den andern zu

vertheilen ist, namentlich in den Sticho- und Distichomythien, häufig unfügsam. Wie sehr der Übersetzer an solchen Stellen vor unklarem Zusammendrang, wenn ihm etwa sechs Füße zu viel sind, oder vor Flickwörtern, wenn es an Ausfüllung der sechs Füße gebricht, kurz vor Undeutschheit sich zu hüten hat, beweisen die Übersetzungen. Man schlage nur Donners Antigone auf, und man wird auf nicht wenige Verse stoßen, die bei sonst richtiger Messung doch lahm und steif oder unverständlich sind. So z. B.

506 Du siehst allein im Volk der Kadmeionen dies — —
508 Nicht Scham erfüllt dich, andern Sinns als die zu sein? —
512 Wie zollst du Gunst nun, die an ihm ein Frevel ist? —

Und diese drei Verse finden sich in einer einzigen kleinen Wechselrede, die gewiß nicht an Sprechbarkeit dadurch gewinnt. Wenn der König die Ismene auffordert, zu bekennen, ob sie Theil an der That gehabt, und sie antwortet:

Die That verübt' ich, stimmt dazu die Schwester nur,
Und trage mit und habe Theil an ihrer Schuld —

so sind freilich zwei griechische Trimeter mit zwei deutschen übersetzt, der Sinn der Antwort ist aber nahe dran, völlig unter zu gehen. Und wie hinkt in V. 571

Sie willst du deinem eignen Blut entreißen denn?

das Wörtchen denn, um den Trimeter voll zu machen, so übel hinten nach! Man sollte fast die Metrik vom Theater wegwünschen. Wenn Künstler wie Schröder und Iffland unwillig darüber wären und sagten: „die metrische Form kann doch nur die Bestimmung haben, die Sprache auf eine höhere Stufe zu stellen, folglich muß jeder Ausdruck, jede Rede durch sie erhebender oder anmuthiger und schöner werden, als die vorzüglichste Prosa. Ist dies aber hier der Fall? dürfte sich ein Mensch, der in solchen Versen spräche, Personen an Bildung gleich stellen, aus deren Mund eine edle Prosa geht? und wär' er nicht vielmehr einer stammelnden Marionette gleich?„ — wahrlich, man könnte ihnen nicht unrecht geben. Und die armen Schauspieler, die solchen Dialog lernen müssen! Man denke sich den Kreon, wenn er Ismenen auf ihre Frage:

„Die Braut ermorden willst du denn dem eignen Kind?“

die Antwort geben soll:

„Auch andrer Aun ja stehn bereit dem Pflüger noch“ —

muß ihm nicht dabei zu Muth sein, als hör' er schon den Ruf aus dem Parterre: Freund, bei welchem Klassiker hast du dein Deutsch gelernt?

Übrigens mögen wohl die Directionen zu Berlin und Leipzig für die nöthigste Feile gesorgt haben, und so steht zu hoffen, daß grade das öffentliche Darstellen auf der Bühne zu mehr geschmeidigen und schönern Übersetzungen anfeuern wird. Vielleicht sehen wir sogar die Herrn Thudichum und Donner selbst von neuem um den Preis des vorzüglichsten deutschen Sofokles ringen — und das wäre, da sie bis jetzt die Meister sind, sehr erwünscht. *)

Mit diesem Wunsche scheint es nun, als wären wir am Ende unsrer Unterhaltung angelangt. Denn — besinnen wir uns, wie sie hin und her wogte, auf Äußeres und Inneres, auf mancherlei Für und Wider sich wendete, bisweilen sogar über die Grenze des Thema's hinaus schweifte, so möchte wohl so ziemlich alles be-

---

*) In die neuste Übersetzung von Stäger haben wir erst hie und da hineinblicken können; sie verräth vielen Fleiß. Von Robert Griepenkerls Antigone läßt sich ebenfalls Gutes erwarten, da er sich früher schon wacker am Oedip versucht und auch sonst ein treffliches Talent für Behandlung antiker Maaße beurkundet hat.

rührt sein, was bei einer theatralischen Darstellung der Antigone beachtenswerth ist. Wir könnten also füglich schließen, und würden es auch, wenn nicht — das gleich zu Anfang erwähnte frankfurter Programm das eben noch vor uns liegt, uns plötzlich wieder in die Augen fiele und daran erinnerte, daß wir noch anderes und vielleicht Anziehenderes besprechen wollten.

Die Arbeit des Herrn Schwenk kümmert sich wenig um das Dramaturgische, und auf dem Felde, wo sich unsre Unterhaltung bisher herum tummelte, begegneten wir ihm kaum oder nur von ferne. Sein Weg nimmt eine andre Richtung. Er benutzt nemlich die Gelegenheit des Programms, um in Hinsicht auf die dem sofokleischen Drama zum Grund liegende Idee, auf die Hauptkaraktere desselben, und auf die Nothwendigkeit der Katastrofe, sich mitzutheilen — unstreitig wichtige Gegenstände, worüber zwar sehr vieles und gründliches längst gesagt ist, unter Freunden des Alterthums und der dramatischen Literatur aber nicht genug geredet werden kann. Wenn wir demnach auch darüber sprechen, und unsre Unterhaltung sich neu belebt in dieser Richtung fortsetzt, so wird man es hoffentlich entschuldigen, vielleicht sogar gern sehen, und um so mehr, da unsre

Ansicht von der des Programms in wesentlichen Puncten abweicht. Welche die richtigere sei, das ist natürlich nicht unsers Orts zu entscheiden. Gehen wir also diese Puncte durch.

Zunächst sind wir andrer Meinung über die Idee der Tragödie Antigone.

In seinen Augen nämlich ist es der Zusammenstoß zweier Pflichten, der die Grundlage des Stückes ausmacht. In seinen Augen lastet die Schuld so gut auf der Nichte, wie auf dem König, denn beide — sagt er — beständen mit rücksichtloser Unbeugsamkeit auf ihrem Sinne, indem jedes Recht zu haben glaube und an und für sich betrachtet auch Recht habe. *)

*) Das Programm eröffnet sich mit folgenden zwei Hauptsätzen:

„Die Idee dieser Tragödie liegt in der Veranschaulichung schweren Leides, welches hervorgerufen durch den Conflict zweier an sich sittlichen aber mit starrer Unnachgiebigkeit verfolgten Ideen der Religion und Pietät, und des Gehorsams gegen die Gebote der weltlichen Gewalt, beide Theile trifft.“

„Sie ist daher sehr geeignet, ernst an das Maas zu mahnen, welches uns Menschen in allen Dingen ziemt, und zu lehren, wie schrecklich dem zu enden beschieden sein kann, wer unnachgiebig, in leidenschaftlicher Aufregung, mit

Aber ist es denn wirklich so? ist die Parallele, worin er die Schuld Antigones mit der Schuld Kreons zusammenstellt, auch die richtige? — Schwerlich. Mögen wir blos die Hauptcharaktere und ihr Thun betrachten, oder — was zur Entwickelung des Grundgedankens noch nöthiger ist — die Art, wie der Dichter beide in Beziehung zu einander bringt, und die Katastrofe, die er dadurch herbeiführt — wir erhalten jederzeit ein andres Resultat als das seinige.

An sich scheint Kreons Gebot das eines eben auf den Thron kommenden Herschers zu sein, der den Gehorsam des Volks von vorn herein auf die Probe stellen will, und zum Vorwande dient ihm dabei ein alter Brauch in Behandlung erschlagner Feinde. In sofern liegt noch kein bloßer Act der Willkühr vor, man könnte sein Gebot politisch nennen. Er selber stellt es als solches hin, will es als solches

---

Trotz den von ihm für recht erkannten Weg verfolgt, unbekümmert um die, deren Weg der seinige hemmend und störend durchkreuzt."

Dies wird hernach im Programm weiter durchgeführt, wo es unter andern auch heißt; „daß jedes nicht blos Recht zu haben glaube, sondern an und für sich betrachtet auch Recht habe."

Cas.

betrachtet wissen. Offenbar entspringt es aber aus einem aufgeregten Gemüthe, da es die Leiche eines Verwandten, seines Neffen nemlich, noch dazu eines durch Ungerechtigkeit zum Angriff auf die Stadt gereizten Neffen betrifft. Also hat wohl keine Besonnenheit es dictirt, vielmehr ein feindseliger Sinn, und schon deshalb möcht' es schwer sein, eine Pflichthandlung darin zu finden. Wenn er aber die angedrohte Strafe gegen eine Jungfrau, des Erschlagenen Schwester, seine eigne Nichte und Sohnsbraut ausspricht, so ist dies nicht blos starres Festhalten am Wort, sondern ein leidenschaftlich tyrannisches Verfahren, und um so mehr, da Antigone nicht als unterthan, wie andre, zu betrachten, von ihr kein Aufstand gegen den Oheim zu befürchten ist, und ihre Handlung nur aus Geschwisterliebe und religiös sittlichem Gefühl hervorgeht, und als solche Ehrfurcht gebietet.

Kreon steht demnach schwerlich als ein schuldloser Mann da, der blos hartnäckig auf seiner Herrscherpflicht beharrt. Mag die Jungfrau immerhin durch den Unwillen, den sie in der Vertheidigung ihrer That offen ausspricht, den Gebieter reizen, seinen Zorn noch verstärken, — was der Dichter mit Absicht als Motiv gebraucht, damit Kreons Härte nicht als bloße

kalte Grausamkeit erscheine und ihn unsres Mitleidens am Schluß nicht völlig unwerth mache — aber hart, höchst unbillig, unser Gefühl empörend, bleibt immer der Beschluß, die muthig fromme Widerspenstige hinrichten zu lassen.

Steht also das Verfahren Kreons bis zu diesem Beschlusse so da, daß man sagen dürfe, Antigone und Kreon haben beide recht, doch sind beide nicht schuldlos, weil sie zu hartnäckig, und ohne daß eins das andre gelten lasse, darauf beharren? Ich glaube nicht. Die Wagschalen sind zu ungleich. Das geringe Körnchen von Schuld, das der Dichter mit Fleiß dem Benehmen Antigones hinzuthat, nemlich ihr aus tief verletztem Gefühl und aus Entschlossenheit entspringender Trotz, wodurch sie eben als Heldin hervortritt, wiegt unendlich weniger, als die Masse von Schuld, die Kreon durch sein politisch scheinendes Machtgebot, durch die unpolitisch unmenschliche Anwendung desselben, und durch die Miskennung der Edelthat Antigone's, auf sich lädt.

Nicht ohne Grund legt auch der Dichter dem Hämon, der für das Leben seiner Braut bittet, den Vorwurf gegen den König in den Mund: „Du berufst Dich auf deine Herrscherpflicht, wie

kann aber diese Pflicht Dir heilig sein, wenn Du das göttliche Recht verhöhnst!" — Und gewiß richtig findet Thudichum noch eine Verstärkung der Schuld des Königs darin, daß ihm Antigone (V. 560) wie eine Wahnsinnige vorkomme, und er dennoch in seinem Beschluß verharre.

Daß Sofokles selber das Verfahren Kreons nicht mit dem Antigone's gleichgestellt wissen will, ergiebt sich noch besonders aus der Zusammensetzung des Drama's, d. h. aus der Katastrofe und deren Herbeiführung. Die That, das Leiden und der Tod Antigone's, sind nemlich keineswegs die Aufgabe des Dramas; sie konnten es nicht sein, denn wie wär' es möglich, die tyrannische Bestrafung einer nicht unedeln That zum Ziele einer dramatischen Vorstellung zu machen? wo wäre da an die vielbesprochene Katharsis des Aristoteles zu denken? *) Was Antigone

*) Es ließe sich freilich ein Stück verfertigen, über die Aufgabe, drei Geschwister in Folge eines Fluchs untergehen zu lassen; wo denn im ersten Act die regierenden Brüder sich entzweien, im zweiten sich bekriegen und im dritten sich tödten, darauf im vierten ihre Schwester trotz dem Verbote des neuen Herschers den Leichnam eines Bruders bestattet, jedoch im fünften Acte den Tod dafür leidet,

thut und leidet, kann nur Theil eines Dramas, nur Veranlassung sein zu einer Gewaltthat, die alsdann den Strahl der Nemesis auf sich herabzieht; und nur aus solcher Verbindung entsteht ein Stoff, und zwar ein sehr glücklicher, zu einer Tragödie. Wie könnte auch eine Antigone von den Himmlischen zu züchtigen sein! eher wäre sie in die Reihe der Himmlischen zu erheben; einen Kreon muß aber das göttliche Gericht treffen. Deshalb geht auch der Dichter darauf aus, durch das Unglück, das der Jungfrau zur Glorie wird, das Herz der Zuschauer zum innigsten Mitleid zu bewegen, während es gleich darauf bei dem Schicksal, das über den König kommt, vor der höchsten Gerechtigkeit erbeben, und zuletzt von einer ernsten Lehre sich soll erhoben fühlen.

Noch klarer wird der Gegenstand, wenn man im Gefüge des Dramas sich nach der nothwendigen Verbindung der zweiten Hälfte mit der ersten umsieht, und nach dem Motive, das die Sinnesänderung Kreons herbeiführt.

---

und der Tyrann triumfirt. Doch welch ein monströses Drama, ein Stück in die Galerie der Nachtreter Victor Hugos!

Jene Nothwendigkeit findet sich in der Art des Todes, wozu die Jungfrau verdammt wird; Kreon wählt diese Art zwar aus abergläubiger Furcht, der Dichter aber wählt sie in dramatischer Absicht, indem jede andre für seinen Zweck untauglich war. Wir wollen dies näher beleuchten.

Hätte er Antigonen zu einem blutigen Tod verurtheilen lassen, der unstreitig — denn Kreon ist nicht der Mann, viel Umstände zu machen — ungesäumt vollzogen wäre, so blieb das Stück unvollendet, er mußte die erste Hälfte, oder vielmehr die ersten zwei Drittel, als Fragment liegen lassen, wenn gleich als ein schätzbares Fragment für den Leser, der nur bedauert hätte, nichts von der himmlischen Gerechtigkeit zu vernehmen, die solcher Barbarei auf dem Fuße folgen müsse. Wie sollte auch der Dichter diese Gerechtigkeit noch veranstalten, da er vorher keine Fäden ins Gewebe eingeschlagen, woran die Weiterbildung des Stücks natürlich war. Seine Scene hatte er abgeschlossen. Sollte etwa im folgenden Act die Nachricht von Antigone's Tode einen Aufruhr in der Familie Kreons oder im Volke bewirken? oder Kreon mit einer merkwürdigen Reue heimgesucht werden? und auf welche Weise ex abrupto ein

Aufruhr, da noch gar nicht darauf hingewiesen war? und wozu Reue in Kreon, gesetzt sie vertrüge sich mit seinem Character! — Mit Recht würde alles auf Antigones Tod etwa folgende nur ein Anhängsel, keine im Wesen des Kunstwerks liegende Fortentwickelung geworden sein; also etwas sehr unkünstlerisches, woran sich weder begreifen läßt, wie die dramatische Einheit dadurch gewonnen, noch die ethische Idee des Ganzen hätte entfaltet werden können.

Sofokles läßt sie daher zu einem Tode verdammen, der nicht unmittelbar eintritt, und damit erleichtert er sich die Verknüpfung beider Hälften, ja er macht möglich, daß beide zu einer Tragödie, zu einem dramatischen Kunstwerke werden. Ein moderner Dichter, besonders in einem Stück ohne Chöre, das eben deshalb mehr Handlung bedarf, hätte in der ersten Hälfte den Königssohn schon früher aufgeführt und die folgenden Ereignisse in andrer Art vorzubereiten gesucht; der antike in seiner plastischen Einfachheit erstrebt ohne das seinen Zweck, und nur durch die Erwartung, die er schwebend zu erhalten sucht. Antigone wird freilich fortgeführt zum Tode, doch nur, um mit etwas Speise und Trank versehen lebendig in eine Felsengruft hinabzusteigen und eingemauert zu

werden. Auf ein Paar Tage ist also noch zu hoffen — Zeit genug zur Besinnung für den König; und vielleicht — es liegt ja so nah — kann das Drama noch eine glücklichere Wendung nehmen. Hatte doch das Gesetz seinen Lauf, und mehr braucht es nicht. Schrecken wird das über die königliche Braut selbst verhängte Urtheil genug verbreitet haben, und das allein kann der König doch höchstens ohne die entschiedenste Grausamkeit wollen. Die Handlung ist also nicht vollendet, sie steht auch nicht still, denn die dramatische Erwartung hält den Zuschauer gespannt; man ersehnt, man hofft die Sinnesänderung des Königs.

Und wirklich, die Sinnes- oder vielmehr die Beschlußänderung erfolgt auch, nur leider zu spät — denn die Verurtheilte hat den quälenden Hungertod nicht abgewartet; so rasch und fest ihr Entschluß zur Übertretung des Gebots, so rasch war er zum Selbstmord. Sie legt die eigne Hand an sich.

Aber nicht blos zu spät kommt der Widerruf des Königs, er entspringt auch aus keiner wahren Sinnesänderung, aus keiner Einsicht seines Unrechts, aus keiner Rückkehr seines bessern Gefühls. Ein Kreon — schon dem Namen nach an den nackten Begriff

des Herschens erinnernd — ändert sich nicht so schnell, sonst hätt' er schon vorher dem Sohn, der ihn aufs dringendste um Begnadigung anging, nachgegeben, oder würde doch ungesäumt auf Tiresias' ernste Mahnungen gehört haben. Nein — die Angst allein, die bei der Erinnerung an Tiresias' profetische Worte plötzlich in ihm aufsteigt, die Ahnung herandrohenden Unheils für sein eignes Haus, bewegt ihn dazu. Und nun zu spät. *) Antigone ist nicht mehr, und die Nemesis bricht rasch herein mit dem Untergange seines Sohns, seines Weibes und seiner selbst; und wenn auch ihn selber nicht mit dem Tode, so trifft sie ihn doch viel härter, denn er steht da, wie ein von Wetterstrahl seiner Äste beraubter Baum, tief gebeugt, laut jammernd

*) Daß der König, indem er nicht gleich zum Felsengrabe Antigones eilt, sondern erst den Polynices bestattet, hiedurch noch mehr zur Verspätung beiträgt, ist, wenn nicht sehr glaublich, doch sehr nothwendig, denn Antigone ist zu kurz vorher weggeführt worden. Wenn nun der Dichter mehr Zeit verfließen zu lassen für rathsam hielt, und deshalb den König erst zum Polynices schickte, so liegt hierin noch ein Grund mehr für unsre oben geäußerte Behauptung, daß Thudichum recht gehabt, sie V. 932 wegführen und nicht den ganzen Chor „Auch der Danae Reiz ꝛc.“ anhören zu lassen.

und sich verwünschend — ein warnendes Bild, nicht etwa eines Menschen, der zu hartnäckig auf seinem guten Rechte bestand, sondern eines Tyrannen, der auf irdische Gewalt pochend die göttliche mit Füßen trat.

Hierin spricht sich die Grundidee des Werkes aus.

In der Trunkenheit des Siegs, der ihm den Thron erwarb, hat er ein übermüthiges Gebot erlassen. Frevelnd gegen Pietät und Religiosität fällt er ein Todesurtheil über die Heldenjungfrau, die dem Zuge ihres Herzens, dem altheiligen Pflichtgebote, allein gefolgt ist, und damit zerstört er sein eignes Haus; er achtet der Familienbande nicht, und zerreißt damit seine eignen. Das Stück konnte den Titel Kreon führen, hätte nicht der Dichter vorgezogen, es nach der Jungfrau zu nennen, an deren entschlossnem Charakter der Despot scheitert, und deren Name den reinsten Klang auf die Nachwelt bringen sollte. So wählte Shakspeare für eine Tragödie, die Brutus heißen konnte, den Titel Cäsar.

Außer der Grundidee besitzt ein jedes sofokleische Werk noch einen Schatz von Gedanken; selbst aus den Verhältnissen der Charaktere gegeneinander, so wie aus dem Gefüge der Handlung ergeben sich verschiedene

Lehren. Und so können wir Herrn Schwenk ohne Anstand auch die Entwickelung jenes Satzes, doch nur als eine Nebenlehre einräumen: „daß zu hartnäckiges und trotziges Beharren auf vermeintlichem oder wirklichem Recht äußerst bedenklich sei.“ Ist es doch eine der ersten Wahrheiten, daß die Idee des Rechts allein zu schroff ist ohne Verbindung mit der Billigkeit und dem Wohlwollen, und den andern ethischen Ideen, die den Sternenkranz eines reinen gottseligen Lebens bilden. Und dreht sich doch alle tragische Weisheit um den Satz, wie jeglichem Übermuth die Strafe der Nemesis folge. —

Man hat auch die Frage aufgeworfen, ob Antigone wie eine Christin gehandelt. Der Filosof Jakobi beantwortet sie (irren wir nicht, in seinem Woldemar) mit Ja, und desgleichen Thudichum, der die Vertheidigung der Jungfrau nicht unpassend mit der des Märtyrers Polykarp vergleicht. Herr Schwenk aber bestreitet es, „weil sie nicht die christlichen Tugenden Sanftmuth und Demuth, sondern nur Unbeugsamkeit und Trotz zeige“ — und — hätt' er noch hinzu setzen können — weil sie selbst Hand an sich lege, und nicht warte, bis der himmlische Vater sie aus ihren Leiden abrufe. — Wir wollen

uns nicht in dies Kapitel vertiefen, und meinen blos, Jesus möchte an ihr eine Jüngerin gefunden haben, wie an Paulus einen Jünger, von festem Sinn und hoher Glaubenskraft. Als einmal der selige Pestalozzi vor da Vinci's Abendmahle stehen blieb, wollte ihm die Kopfbeugung des Erlösers nicht einleuchten. „Unser Herr Christus — sagte er — ist kein Kopfhänger gewesen" — ein Wort, das vielleicht den Pietisten nicht munden, das aber Herr Schwenk sicher mit uns einstimmend für richtig halten wird.

Schade, daß der wackere Programmatist, wie er eben die Characterzeichnung der Antigone rühmt, dies Lob noch zu verstärken sucht durch einen tadelnden Seitenblick auf Shakspeare. Wozu das? So wenig Shakspeare dabei gewinnen kann, wenn uns klar wird, daß Sofokles' Dramen nicht allzumal Meisterstücke sind, so wenig werden Sofokles' Mängel dadurch ausgelöscht, daß wir Shakspeare's Tragödien von diesem und dem gesäubert wünschen.

Aber den Contrast darf man doch zu Hülf nehmen, weil er hebt? — Wohl; nur muß der Tadel alsdann auch gegründet sein, und das scheint er uns eben nicht, so daß der Programmatist, anstatt die Lichtstärke um Sofokles' Haupt zu vermehren, sie fast verringert. Denn — hält sein Urtheil über den Britten nicht Stich, so wäre ja leicht in seine Bewunderung des Hellenen Zweifel zu setzen. Letzteres thun wir nun nicht, da wir ihn auch bewundern — doch in der That, gegen Shakspeare hat Herr Schwenk unrecht.

Er findet die Katastrofe Othellos schlecht motivirt. Auf grundlosen Glauben hin, seine Frau habe das Schnupftuch dem Cassio geschenkt, begehe der Mohr, ohne weiter zu untersuchen, ohne nur eine Frage deshalb an Desdemona, die ihn eines andern belehren könnte, zu richten, den unerhörtesten Mord. Und wenn solche halbwahnsinnige That noch in seinem Charakter läge! aber wie lasse sich von einem Feldherrn und Staatsmann, auf den die Republik ihr Vertrauen setze, eine so fürchterliche Übereilung erwarten? So sei es aber mit der Shakspearomanie, sie gebe sich Mühe, sogar die Fehler des Meisters als Schönheiten zu vertheidigen.

So ungefehr lautet die Anklage, und sie hätte auch manches für sich, wenn Othello ein solcher Staatsmann wäre, wie das Programm annimmt. Der Mohr ist aber kein solcher. Mit tapferm Arm, das Herz auf dem rechten Fleck, schon von seinem siebenten Jahr an beim Kriegsvolke, ist er ein Mann der Schlacht, und zu Haus der lebhafteste Erzähler seiner Schicksale. Nirgend sieht man in ihm einen Zögling des corpus juris, einen Ritter der Diplomatie; dagegen ist er ganz dazu gemacht, nach Cypern als Retter vor der herannahenden Türkenflotte ausgesandt zu werden. Von offenstem Charakter, treu in der Freundschaft, warm in der Liebe, ist er zugleich vom regsten Ehr- und Rechtsgefühl beseelt; jedoch bei heißem Blute und rascher Thatkraft auch zugänglich den Einflüsterungen einer heuchlerischen Bosheit. Gleich im Beginn des Stücks treffen wir ihn in einer leidenschaftlichen rasch ausgeführten Handlung, denn er entführt seine Liebste und heirathet sie, trotz dem Vater. Den Jago nimmt er zum Fähnrich und, ohne dessen Tücke durchblickt zu haben, vertraut er ihm die Obhut seines Weibes auf der Reise u. s. w. Wo ist da die kühle Besonnenheit des Staatsmanns? Nicht, als ob es keine Staatsmänner gegeben von

hitzigem Temperament, klug im Rath, leidenschaftlich daheim; es giebt deren unstreitig noch. Aber Othello ist keiner. Kein Wort findet sich in dem Drama, daß er ein solcher sei. Er wird freilich als Gouverneur nach Cypern geschickt, doch nur weil er ein tüchtiger Kriegsmann ist. Sein Vorgänger Montano war Soldat, und später tritt Leutnant Cassio in sein Amt, auch nicht mehr und weniger als ein Kriegsmann, und etwas liederlich dazu. Die Republik braucht Soldaten in Cypern, keine Federhelden.

Wie hätte auch Jago seines schändlichen Plans im voraus so gewiß sein können, ohne Kenntniß des Charakters und Temperaments seines Herrn? von dem er sagt: „der Mohr hat ein grades freies Gemüth das jeden für ehrlich hält, wenn er nur so scheint, und läßt sich leicht an der Nase führen.“

Gut — kann man entgegnen — Othellos Charakter mag zu seiner That passen, allein hätt' er nicht dennoch mit Desdemona reden, nach mehr Überzeugung sich umthun sollen? —

Ach, das ist eben der Fluch der Eifersucht bei reizbaren Gemüthern, daß sie des Untersuchens unfähig sind, daß ihr Auge, wie Schiller sagt, wenn es erst Entsetzen in sich getrunken hat, in jedem Winkel

Gespenster sieht. Und spielen nicht in der Verkettung tragischer Umstände grade die *verhängnißvollen Augenblicke* oft die bedeutendste Rolle? — Sehen wir auf das Sofokleische Drama zurück. Daß *Antigone* den erzürnten Oheim durch ihre Festigkeit noch zorniger macht, statt ihn zu besänftigen, liegt allerdings in ihrem Charakter, in ihrem Selbstgefühl. Daß sie zuletzt so rasch Hand an sich selbst legt, ist schon nicht *allein* aus dem gleichen Grunde zu erklären, denn sie konnte ja noch wenige Augenblicke zögern, und der Bräutigam fand *sie*, und dann der König *beide* noch am Leben. Kreons Einfall aber, erst den Polynices zu bestatten, ist vollends nicht als ein Act zu betrachten, der aus dem Charakter und aus den Umständen *nothwendig* entspringt. Es mischt sich offenbar das *Schicksal* ein. Und so waltet es auch in der *Othellosfabel*. Der edle Mohr muß das Unglück haben, einem Teufel in die Hände zu gerathen, der mit verruchter Geschicklichkeit seinen Verstand umnebelt und ihn zum wildesten Argwohn treibt, wovon das unschuldige Weib und er selbst das Opfer wird. Ist es nicht so? —

Schon öfters sind Shakespeare und Sofokles in Parallele gestellt. Schiller ging einmal in augenblicklicher Begeisterung für die Idee, die er von der Wirksamkeit des Chors sich gebildet, so weit, zu behaupten, der griechische Chor würde der shakspearschen Tragödie erst ihre wahre Bedeutung gegeben haben. Seltsam; zwei so ungleiche Gewächsarten auf einander pfropfen zu wollen!

Man denke sich einen Dom aus dem 13. Jahrhundert — in ungeheuren Pfeilern, waldartig, leicht und hoch aufsteigend, in Spitzbogen sich wölbend, weniger von Mauern, als von einer kolossalen fast ciselirartigen Arbeit umhüllt, und durch farbenstrahlende hohe Fenster und Rosen köstlich erleuchtet, zugänglich durch wunderbar geschmückte mächtige Portale, oben überragt von himmelanstrebenden Thürmen, und in allen Verhältnissen und Emblemen voll geheimer sinniger Andeutungen, — mannigfaltig und doch in Einer Idee wie in Einer Grundform sich auflösend.

Und nun betrachte man ein griechisches Tempelgebäude, in seiner gradlinigen wag- und senkrechten Construction, äußerlich von Säulenreihen umfaßt, nicht aufwachsend und aufstrebend, symmetrisch und leicht überschaubar in seinen Verhältnissen, mit

Giebelfront und Statuen geschmückt, so heitern Anblicks, daß nur, wo von der Kunst die dorische Säule gewählt worden, auch der strenge Ernst vorwaltet, und weit eher schön als erhaben zu nennen.

Und nun versuche man, das eine Werk durch Theile des andern verbessern, verschönern, oder gar zu seiner wahren Bedeutung bringen zu wollen. Wie könnte aus den Tempelruinen Agrigents ein Köllner Dom aufwachsen!

Zwar dienen beide Tempel als Verehrungsstätte des Höchsten und seiner himmlischen Heerschaaren. Zwar benutzen beide Dichter tragische Ereignisse, und wo sie mit Mährchen und Sagen verkehren, suchen beide den tiefen Sinn derselben zu erschließen oder einen tieferen hinein zu legen. Beide enthüllen das menschliche Herz, lassen die Leidenschaften reden und handeln, mahnen ans geheimnißvoll Waltende, ans Unerforschliche — doch wie verschieden sind ihre Schöpfungen! Wäre das Talent beider sich auch ähnlich, was es nicht ist, wie ungleich ist das Gebiet ihrer Stoffe, und wie ungleicher noch die Art, wie sie diese Stoffe aufzufassen haben, die Form, worauf sie bei deren Gestaltung hingewiesen sind. Vergegenwärtigen wir uns das Geschäft des einen und des andern, nur in den Hauptzügen.

Der Britte (der Schwan vom Avon — warum nicht der Adler von Stratford?) fand kein Hinderniss vor, um die rohe Dramatik seiner Zeit zu einer reichen, tief eingreifenden, man möchte sagen die Menschheit umfassenden, zu erheben. Kein Herkommen schrieb ihm bereits feststehende Regeln vor, und nichts trat ihm in den Weg als die natürliche Forderung, den Umfang des fünfaktigen theatralischen Werks nicht weiter auszudehnen, als eine Abendvorstellung von etwa 4 Stunden erlaubte, und die den Brettern überhaupt nothwendige Grenze. Die Schicksale und bedeutenden Erscheinungen des menschlichen Lebens, alle Stände, Charaktere, Leidenschaften, Scherz und Ernst, standen seiner Wahl zu Gebot. Welche Kunstform ob in Versen oder Prosa, mit einfacher oder verwickelter Handlung, er seinem Spiel geben, und ob er seine Personen von Leidenschaft erfüllt auftreten oder die Leidenschaften erst im Stücke selbst entstehen lassen wollte — das alles lag in seinem Belieben. Er konnte viel oder wenig Personen für nöthig halten, und die Ereignisse vieler Jahre zusammenrücken oder nur einige merkwürdige Tage zum Gegenstand seines dramatischen Abends machen — ihn hinderte nichts daran. Er brauchte nur seinen Stoff, und sofern

er es für gut hielt je nach der Farbe des Zeitalters und Volkes, sich zu vergegenwärtigen, d. h. sich eine Wirklichkeit zu denken, mit all ihrem Reichthum von Scenen und Personen, und aus diesem Reichthum dasjenige auszuwählen, was ihm zu seinem Plan diente; und dies auf so wahrhaft scheinende Weise, durch lebenathmende Charactere wie durch hinreißende Handlung, darstellig zu machen, daß seinen Zuschauern kein Gedanke daran kam, was alles aus der Wirklichkeit weggeschnitten, welche Zeiten und Begebenheiten hier zusammengedrängt seien, und daß nur durch den Zauberstab des Dichters ein Werk der schöpferischen Fantasie und Denkkraft sie ergötze, in Athem halte, hinreiße und durchschauere.

Daß Shakspeare dies that, daß bei ihm die Tragödie, im Ganzen und in den Theilen, aus der Fülle der Natur gegriffen und zu einem tief gedachten Schicksalsgemälde, zu einem bewunderungswerthen Kunstwerk wurde — das ist längst anerkannt.

Ganz anders, weit mehr gehemmt, theils schwieriger theils leichter, finden wir das dramatische Geschäft des Sofokles. Keineswegs stand für ihn die Bühne als ein Mikrokosmus da, sondern als eine eng umzäunte Vorstellung blos tragischer Mythen,

mit großen Chorgesängen, doch nur wenige Scenen, wenige Figuren verstattend, kaum als Widerschein der Wirklichkeit, eher als in Bewegung gesetzte mit schwungvoll pathetischer Rede begabte Bildwerke. In mancherlei Schranken gebannt, doch das Bedürfniß fühlend, die tragischen Ereignisse mehr zu entwickeln, suchte der Grieche sich der Lebensfülle der Wirklichkeit etwas zu nähern; ihr jedoch so nahe zu kommen wie der Britte, lag weder in der damaligen Bestimmung des Theaters, noch konnte eine Ahnung davon in einem Dichter entstehen, zu dessen Zeit das einfache leicht erkennbar Schöne die Grundlage und das Ziel in den Künsten war. Genug, wenn er seine Behandlung des Stoffs um so viel erweiterte und die Action um so viel belebte, als die gegebene Grundform zuließ, und ihm zur Erreichung des Zweckes nothwendig schien.

Welche der shakspeareschen entgegengesetzte Operation der Grieche also in der Verfertigung seines Dramas zu machen hatte, ist klar.

Wo der Britte so viel Personen nimmt, als ihm erforderlich scheinen, schränkt sich Sofokles auf die allernöthigsten ein, nur auf so viele als mit seinen drei Schauspielern und noch höchstens durch ein Mitglied des Chors zu besetzen sind; weshalb auch Py-

lades in seiner Elektra eine völlig stumme Person spielt. Statt der übrigen, die zur Vorbereitung und Verwickelung wichtiger Scenen, zur Abspannung wie zum Contrast dienen konnten, ist er auf eine stehende seltsam poetische Figur, den Chor, angewiesen, der sowohl die einzelnen Akte durch erhebenden Gesang von einander trennt, als auch seinem Stand, Alter und Geschlecht, gemäß einen unleidenschaftlichen Antheil an der Handlung nehmen, den Klagen und Beschlüssen der Personen beistimmen, oder mit Bescheidenheit rathen, und so dann und wann in den Dialog sich mischen darf, aber vom Dichter noch zu allgemeinen Betrachtungen, namentlich am Schluße des Stücks, benutzt wird. *)

---

*) Manche Erklärer sehen im Chor den Repräsentanten der theilnehmenden, auch der reflectirenden Menschheit. Dieser Ansicht ist schwer beizustimmen. Denn wäre ein solcher Repräsentant möglich, so könnte es nur das Auditorium im Theater sein, das mehr Merkmale der Menschheit in sich vereinigt, als der kleine Chor, der noch dazu blos einem einzelnen Stande, Alter, Geschlechte angehört und also eben nur reflectirt, wie begleitende Dienerinnen oder wie eine Schiffsmannschaft, oder alte unterthänige Greise u. s. w. wiewohl in den Zwischenakten ihm oft höhere lyrische Gedanken in den Mund gelegt werden.

Hieraus entspringen die wesentlichsten Unterschiede. Der Britte darf der Fantasie seiner Zuschauer mit

Aus demselben Grunde repräsentirt er auch nicht die theilnehmende Menschheit, er spricht nur soviel Theilnahme aus, als seinem Standpunkte und seiner Einsicht zukommt. Der Kommos vor Wegführung der Antigone ist ein deutlicher Beweis davon, denn es verräth kein großes Mitgefühl des Chors, wenn er zu der unglücklichen sagt: „Nun, du stirbst doch ruhmvoll, ohne zehrende Krankheit, ohne Racheschwert, nach eigner Wahl;" — dann, als jene sich mit der Niobe vergleicht: „das war freilich eine Himmlische, indeß kannst du zufrieden sein, ein ähnliches Loos zu haben"; — und als sie durch dies Wort sich gekränkt fühlt und klagt, nicht einmal von Freunden beweint zu sterben: „Ja warum warst Du so verwegen, gar mit der Gerechtigkeit in Streit zu kommen. Du hast's nun. Es geht Dir wie deinem Vater." — Und als diese Erinnerung an die Unthaten ihres Hauses, und an ihre unselige Abkunft, sie noch tiefer schmerzt, fährt der Chor fort: „Fromm hast Du allerdings gehandelt, allein dem König zu geben was des Königs, das ist das Rechte; und darum mußtest Du ins Unheil stürzen."

Würde sich die theilnehmende und reflectirende Menschheit wohl in solcher Weise aussprechen? Ganz anders

Recht zumuthen (und er geht häufig zu weit in dieser Freiheit) sich plötzlich von dem Ort der eben gesehenen Scene an einen andern zu versetzen. Der Grieche

(wenn Hämons Meldung richtig ist) denkt man schon unter der Bürgerschaft in Theben, wo das Urtheil des Königs misbilligt wird. Daß der Chor sie im Grunde auch nicht billigt, läßt sich wohl erkennen, er wagt nur nicht sein Gefühl vor dem König auszusprechen. Allein weshalb spricht er es nicht in Gegenwart der Jungfrau aus, als er mit ihr allein ist? Es wäre doch ein Wort des Trostes gewesen? Ja, selbst bei ihrer Wegführung weiß er nur an die Mythen von der Danae, vom Edonischen Lykurg und von dem Enkel des Boreas, zu erinnern. „Solche Wesen haben geduldet, wie Du jetzt dulden mußt.“ — Ein leidiger Trost. Wir sagen hiemit nichts was für einen Tadel des Dichters gelten könnte, denn der aus Greisen bestehende Chor geht keineswegs aus seinem Charakter heraus, und wenn er am Schlusse des Stücks eine treffende allgemeine Betrachtung ausspricht, so ist sie ganz seinem Alter gemäß und ganz schlichter Art. Der Jungfrauen-Chor in der Electra schließt mit einer schwächeren Betrachtung, und der in den Trachinerinnen überläßt gar, wie es sich auch in Gegenwart des Herakles und seiner Begleiter für die Jungfrauen geziemt, das Schlußwort dem Hyllus dem Sohne des Herakles. Wo findet sich hier die reflectirende und theilnehmende Menschheit?

dagegen, falls ihn auch gleiche Lust anwandeln möchte, muß sich ihrer entschlagen, sich sorgfältig davor hüten; ja es würde ihm kaum möglich sein, die Scene wechseln zu lassen, und nicht etwa aus poetisch künstlerischen Motiven, sondern weil er durch die dauernde Anwesenheit des Chors sich gefesselt sieht. *)

Dasselbe Verharren des Chors an Einem Orte, das nicht als Wochen, Jahre, lang ohne Schlaf und Nahrung dauernd zu denken ist, verbietet ihm auch Ereignisse größerer Zeiträume zum Gegenstand der Handlung zu wählen, und nur wenige Momente einer Schicksalsbegebenheit stehen ihm zur dramatischen Verherrlichung frei. So sehen wir den Griechen, weil sein Drama, aus festlichen Chorgesängen erwachsen, nur innerhalb dieser vorhanden war, an Ort und Zeit gebunden, während der Britte kaum zu wissen scheint, daß solche Schranken des dramatischen Lebens je bräuchlich gewesen. **)

*) Äschylus ändert zwar einmal den Schauplatz, indem er ihn von Mycene nach Athen versetzt, allein mit den Eumeniden ließ sich dies ausführen, sie sind keine menschliche Wesen; und dann blieb diese kühne Überschreitung der Regel ohne Nachahmung.

**) Wie das französische Theater sich in dieser Hinsicht verirrte, bleibt immer eine merkwürdige Erscheinung. Der

Und da zum Wesen der Tragödie ebenfalls herkömmlich und aus demselben Ursprunge die Kommen — eigentlich Klaggesänge der leidenden Personen mit einfallendem Chor — gehörten, so wird dem Raume, den das wirkliche Drama immer noch trotz den Chören hätte einnehmen können, auch hiedurch Abbruch gethan, und die Handlung nimmt höchstens die Hälfte eines shakspeareschen Werkes ein.

Chor, die Grundbedingung der antiken Tragödienform, wurde nicht adoptirt, wohl aber hielt man an den Regeln, die einzig der Chor nöthig gemacht hatte, und die blos in Verbindung mit dem Chor kunstgemäß waren. So legte die französische Tragödie sich ganz unnützerweise die bekannten Einheitsfesseln an; und was die Praxis einmal festgestellt, suchten die Kunstrichter alsdann theoretisch zu vertheidigen. Nicht blos Aristoteles, sagten sie, die Illusion verlangt es durchaus.

Damit gewannen sie denn eine Simplicität, die der antiken ähnlich schien, doch ohne den Schmuck des metrischen Formwechsels und der Chorpoesie; und da statt des Chors eine andre Person (die Vertrauten) in die Unterredung eintrat, die ganze lyrische Partie aber durch Verlängerung von Reden und Hinzufügung von Scenen ersetzt wurde, ohne daß sich die Handlung dadurch mannigfaltiger gestaltete: so schlug die Simplicität

Natürlich bedingt dieses einen weiten Abstand von der shakspeareschen Tragödie. Wo der Britte ins Innerste des menschlichen Herzens dringt, wo er die Geheimnisse der gemischten Empfindungen und Leidenschaften eröffnet, und das Individuelle der Menschen heraus stellt, da kann der Grieche, dessen Personen nur in wenig Beziehungen zu andern erscheinen, jene Geheimnisse kaum berühren, und das Individuelle muß ihm meistens fern bleiben. Wo der

---

in eine Monotonie um, die den Athenern qualvoll gewesen wäre. Und nun wirkte gar noch das Conventionelle des eiteln königlichen Hofs auf die Charakterzeichnung und auf die Sprache der tragischen Personen ein, so daß außer der Idealität der Kunstform auch meistentheils diejenige Naturwahrheit verloren ging, die der antike Dichter noch innerhalb dieser Form zu bewahren wußte. Der geistreiche Voltaire sah dies recht gut ein, wenn er auch oft die Alten wie Kinder tractirte und einmal bei der Probe eines seiner eignen Stücke entzückt und erhitzt ausrief: „herbei ihr Athenienser und seht! plus de Sophocle, plus de Sophocle!" — In kühleren Stunden setzte er die Griechen, den Sofokles vor allen, über seine Landsleute, und gesteht in der Vorrede zum Orest gradezu, das Beste daran sei dasjenige, worin er dem Sofokles treu geblieben.

Britte die Leidenschaften entstehen, die Absichten und Fügungen sich verwickeln läßt, kurz wo er ganze Lebensschicksale vor unsern Blicken abrollt, da sind die Helden des Griechen — denn sein Drama eröffnet sich kurz vor der Katastrofe — schon von ihren Hauptabsichten oder Leidenschaften erfüllt, bevor sie noch auftreten, so daß nur das Hauptereigniß mit seinen Motiven zur Darstellung kommt. Und wo der Britte manches Wichtige, das vor der Haupthandlung geschehen oder noch während der letzteren Momente an anderm Ort geschieht, durch seinen Scenenwechsel sinnlich lebendig vorführen kann, muß der Grieche seine Zuflucht zur Erzählung durch Boten nehmen, als wär' er hierin auf die epische Form angewiesen, wie in den Kommen und Monodien auf die Lyrik. Welcher Unterschied aber zwischen der Erzählung eines Hauptereignisses und der sinnlichen Darstellung desselben sei, wird derjenige wissen, der z. B. Hamlets Vater im shakspeareschen Werke selbst gesehen und gehört hat, und dem hernach im französischen Theater nach Dücis' Bearbeitung die Erscheinung des Geistes blos erzählt wurde. *)

*) Schreiber dieses hat das Glück gehabt, den Talma im Hamlet zu sehen und zu bewundern; er trug die Erzählung

Genau damit verbunden ist es, daß der Grieche nicht, wie der Britte, neben öffentlichen Vorgängen auch häusliche enthüllen, nicht das Gemeine des Lebens als Contrast des Hohen gebrauchen, nicht den Ernst der Leidenschaften durch den Einfluß des Humors bis zur furchtbarsten Äußerung verstärken kann, und somit vieles entbehrt, was die Naturwahrheit zu erhöhen so sehr geeignet ist.

Dies alles zusammengefaßt, stehen der Grieche und der Britte sich wie zwei Pole gegenüber, durch welche die Axe des theatralischen Himmels geht, und eben deshalb kann die Gattung des einen dieser Dichter nicht zum Maßstab des andern dienen. Wie wollte Shakspeare den engen Rahmen des Chors um seine Welt legen! wie Sofokles die shakspearsche Welt

---

meisterhaft mit der lebhaftesten Mimik vor, und doch war der Eindruck nicht dem zu vergleichen, den auf unsern Theatern die Erscheinung des Geistes selbst hervorbringt; vorausgesetzt, daß die Darsteller des Hamlet tüchtig, wenn auch keine Garriks und Talmas sind. — Übrigens ist Shakspeare nicht wegen aller seiner Versinnlichungen zu loben; manche Ereignisse, die er seinen Zuhörern vor Augen stellte, würden wir lieber aus dem Munde eines Boten hören.

in diesen Rahmen hinein ziehen! Man versuche z. B. den Inhalt Makbeths sich in griechischer Form auszuspinnen, und den der Electra in der shakspeareschen. Dieser wird sich zwar zur Umfassung der ganzen Orestie ausweiten, jener vielleicht auf die Ermordung Dunkans mit rasch folgender Bestrafung Makbeths einschränken lassen; allein, wie durchaus verschieden im Innern und Äußern müßte der zweite Makbeth vom ersten, die neue Electra von der alten dastehn! —

Es ist nicht ohne Interesse, darüber nachzusinnen, wie sich wohl die shakespearsche Tragödie durch einen Nachfolger von gleichem Geiste, und gleich unbekümmert um Nachahmung des Antiken, hätte weiter bilden können, sowohl in der Gestalt des Ganzen als in den Theilen, in der Sprache, im Ortswechsel, in Bezug auf Verflechtung des Humors mit dem Ernste u. s. w. Und am andern Pol — was möchte die antike Tragödie unter den Händen eines zweiten Sofokles (denn Euripides war nur der Verderber) im Fortstreben zum Gleichgewicht der Kunst mit der Natur geworden sein, wofern sie auch dem historischen Gebiet Stoffe entlehnt und die Handlung mannigfaltiger zu machen versucht hätte! Wahrscheinlich wären beide, die griechische und die brittische, obwohl um

einige Schritte sich nähernd, doch stets in beträchtlicher Ferne von einander geblieben, das heißt, ohne gänzliche Aufopferung ihrer eigenthümlichen Bedeutung.

Mehr noch, als dieses Problem, verdiente es zur Preisaufgabe zu werden, der Idee des dramatischen Wesens an sich, und eines nationalen Drama's insbesondere, nachzuforschen, um endlich den Weg zu ermitteln, worauf ein eigenes deutsches Theater zu erreichen wäre. Zur Verwirklichung der Theorie gehört denn freilich, daß sich unter unsern Fürsten einer finde, so im Besitz der Geldmittel und so voll Liebe für das ächte Drama, wie der bairische für die bildenden Künste; und ein dichterisches Genie, das neue Bahnen sucht, denn Göthe's und Schillers herrliche Werke strahlen zwar als erste Gestirne am poetischen Himmel, doch in dem weiten Raume zwischen dem Griechen und Britten zerstreut, und wurden nicht zur bleibenden Norm für eine eigne vaterländische Bühne.

Ein Traum — wird es heißen — ein schöner Traum! unser Theater liegt aber zu tief unten, als daß ihm zu helfen wäre.

Ei Thorheit! In einer entnervten, von Gott und der eignen Kraft verlaßenen, Nation steht freilich nichts wieder auf, was einmal gesunken, aber so weit ist's

mit uns Deutschen nicht. Im Gegentheil scheint es an der Zeit zu sein, daß es auch über der Bühne wieder licht werde.

Man betrachte die Oper. Sie treibt sich schon jenseit des ihr gebührenden Platzes um, schon längst jenseit der Mark des Schönen. An ihren Schaugerichten und Ohrenschmäusen hat ein gewichtiger Theil des Publikums sich übersättigt; und während die Inhaber von Theatern, seien es Fürsten oder Private, immer mehr die Achseln zucken über die enormen Summen, welche die Oper verschlingt, und über die maßlose Geldgier der singenden Kehlen, beginnt auch im Publikum sich eine Partei zu bilden, der die Herabwürdigung der Poesie ein Greuel, ein Auffordern zur Hülfe ist. Die jetzige Menschengeneration gleicht nicht der vorigen; der jetzigen sind Schiller, Lessing, Göthe, Shakespeare, als neue Idole aufgestiegen, deren Werke sie auf den Brettern sehen, durch neue gleich großartige vermehrt wünscht. Wie die Lyrik, der man nach Schillers Tode lange genug nur zu abgeneigt war, neuerdings durch strebsame Talente verjüngt, wieder lebhafteren Anklang gefunden, so steht zu erwarten, daß man auch der Höhe des Drama's, dem Gipfel aller Poesie, sich von neuem

zuwenden wird. Umsonst freuen wir uns nicht des Nationalgefühls, das einen Schwung nimmt, der vor dreissig Jahren noch kaum zu ahnen war. Und wie sollte sich mit diesem Hochgefühl noch länger das Schamgefühl vertragen, das uns brennend durchziehen muß, wenn wir als leidende Gaffer vor monströsem aller Natur- und Verstandeswahrheit hohnsprechendem Opernspectakel dasitzen, oder mit Ergötzen der Wasserflut des französischen Theaterkrams zuschauen, der die Reste unsers heimischen Theaters zu ersäufen droht! Was aber einmal durchbricht im Kerne der Nation, wird auch in ihren Häuptern zu Tag kommen, die es wohl einsehen, daß wie durch Förderung der materiellen Interessen, so durch Förderung aller Kunst und Wissenschaft, und aller Bildungsanstalten, sie der Verehrung der Einsichtsvollen, der Anhänglichkeit des ganzen Volks, der Unsterblichkeit ihres eignen Namens, sich allein versichern können. Und wahrlich, unter den Bildungsanstalten nimmt das Theater einen der bedeutendsten, einen so hohen Platz ein, daß es ein dreifacher Jammer ist, es so allem Gemeinen und Unnationalen als Tummelplatz preisgegeben zu sehn.

Also — warum sollte es nicht an der Zeit sein, daß ein einsichtsvoller Fürst und ein genialer Dramatiker sich die Hand böten, um das Theater wieder zu reinigen, und es edler hinzustellen als je zuvor? Und ist es wirklich an der Zeit, so läßt die Natur es auch nicht an Genien fehlen.

Wir sind abgeschweift von unserm Texte, doch nur in Bewährung des alten Satzes: Weß das Herz voll ist, davon geht der Mund über — nicht aber, um einer Gewissensfrage auszuweichen, die bezüglich unsrer Äußerungen über griechische und brittische Tragödienform gemacht werden könnte.

„Also stände Sofokles — fragt man — im Nachtheil gegen Shakespeare?“ — Nun wenn das auch wäre, so würde für den Werth des Dichters selbst kein nachtheiliger Schluß daraus folgen, so wenig als in Shakespeare's Freiheit auch Shakespeare's Werth liegen kann. Im Gegentheil dürfte ja der Grieche fast noch größeres Lob ansprechen, je größere Hindernisse er zu besiegen gehabt. Möglich auch, daß grade

die engen Schranken für große Talente ein Sporn sind, nicht blos außerordentliche sondern vollendete Kunstwerke zu schaffen. Göthe's Hermann, Ifigenie und Tasso, wofür der Meister sich geflissentlich keinen äußern, nur einen innern Verhältniß-Reichthum gewählt, sind die schönsten Beweise; und in wie einfacher Idealität würde neben diesen die anmuthige Nausikaa, eine wahre Herzensfesslerin, dastehn, wenn er seinen in Rom gefaßten Gedanken ausgeführt hätte! denn nach der Skizze von der Vertheilung des Stoffs in fünf Acte zu urtheilen, müßte eine reizend rührende, auf dem eigensten Gebiete Göthe'scher Denk- und Dichtart entsproßene tragische Schöpfung daraus geworden sein.

Mag man aber in obiger Beziehung denken wie man will — dazu wenigstens mußte die griechische Form ermuntern, daß der Dichter auf Ebenmaß und leichte Überschaulichkeit, auf Simplicität der Charakterzeichnung und Handlung, auf geschicktes Motiviren, auf gehalt- und klangreichen Ausdruck der Sprache, und auf das Einweben lyrischer Schönheiten, seine Sorglichkeit vorzüglich richtete; und das ist wohl allgemein anerkannt, daß Sofokles' heiterer besonnener Geist hierin besonders glänzt, während sein Gemüth,

innig und wahr, auch mit ethischer Beseelung seine Schöpfungen auszustatten vermochte.*) Nur was die bestehende Kunstform nicht erlaubt, wer wollte das von dem Meister verlangen? Wer wollte deshalb dem Griechen gradezu als Fehler anrechnen, daß es der Handlung seiner Stücke — obschon er in Vergleich mit Äschylus sie beträchtlich ausdehnte, und Aristoteles deshalb von „Größe" spricht — doch an der nöthigen Größe mangelt? daß die Enge und die kleine Zahl von Scenen der Entwickelung der Leidenschaften und Charactere zu wenig Raum läßt und es ihm zu schwer macht, die Erwartung der Zuschauer so zu spannen und sich ihres Gemüths so zu bemächtigen, daß es durch plötzliches Eröffnen noch unbekannter Tiefen

*) Hiermit ist noch nicht behauptet, Sofokles' Kunstwerke seien stets Meisterwerke. Wie die shakespeareschen ungleich sind, so mag es auch die große Zahl der sofokleischen gewesen sein. Nicht alle Blätter seiner dramatischen Centifolie konnten gleich schimmernd, gerundet und duftig sein, schon der Stoffe wegen nicht, deren gar manche zur theatralischen Behandlung eben nicht tauglich scheinen. Sind doch schon unter den sieben uns erhaltenen Stücken einige, an denen des Meisters Kunst beinah nur verschwendet scheint.

eines Charakters, oder eines Seelenleidens, erschüttert und den tragischen Wetterschlägen bloß gegeben wird. —

Aber hat denn nicht Äschylus, bei noch unvollkommnerer Kunstform, seine Zuschauer erschüttert? —

Gewiß, wenn es richtig steht, was man z. B. von der Erscheinung seiner Eumeniden erzählt; allein ein solcher Furienchor scheint fast mehr äußerlich Imponirendes zu haben, wie überhaupt des Äschylus kolossale Gestalten, Bilder und Gesänge, nicht des Erhabenen entbehren, aber zu jener tragischen Wirkung, wovon wir reden, deshalb noch nicht geeignet sind. Und gesetzt, es wäre dem Äschylus trotz seiner wenigen Scenen möglich gewesen, sie zu erreichen, er hätte sie wirklich erreicht, so würde daraus bezüglich der sofokleischen Tragödie nur folgen, daß Sofokles' Fähigkeiten entweder minder stark gewesen, oder daß er absichtlich nur nach dem Gemäßigten, nach dem, was er für das rein Schöne hielt, gestrebt habe. Wenn Shakespeare sich durch die Freiheit seines Theaters so wie durch seinen Genius manchmal zur Überschreitung des Maßes verleiten ließ, so wär' es ja möglich, daß Sofokles aus Furcht vor solcher Überschreitung sich noch von der Grenze des Maßes fern gehalten, und daß sowohl Kunstform, als eigne

Neigung, ihn bestimmt hätten, die tragische Wirkung nicht in eigentlicher Erschütterung zu suchen. —

Sonderbar, wie doch Schiller dazu kommt, daß er dem Chor die besondre Bestimmung zuschreibt, den übermächtigen Eindruck einer tragischen Handlung zu mäßigen. Er mußte also doch den antiken Tragödien solche Eindrücke zutrauen; und wenn ein Mann wie Er dieses that, so sollte wohl nichts dagegen einzuwenden sein. —

Nein — nichts weiter, als daß er von der Tragödie sprach, wie sie in ihm lebte, nicht wirklich von der antiken; und von einem Chor wie er ihn sich konstruirte, nicht aber von dem Chor dieses und jenes antiken Stücks. Äußerte er doch einmal gegen Göthe, daß ihm die antiken Dramen wie Skizzen vorkämen, — was nicht mit dem Glauben an die tragische Macht ihrer Eindrücke zusammenstimmt. Wenn andre ihn hierin irrig verstanden, so ists nicht seine Schuld, so wenig als Aristoteles es verschuldet, daß man bis auf den heutigen Tag (jetzt freilich immer seltner) den einfachen Satz von der Reinigung der Leidenschaften gar wunderlich auslegt.

Aber — wird man wiederum einwerfen — ist es denn so? fehlt wirklich den sofokleischen Werken

jenes erschütternde Etwas? Wirken die Peripetien und die Schnelligkeit, womit sich die Unfälle folgen, nichts? Wächst nicht im Oedipus die Spannung bis zu der unseligen Enthüllung der früheren Mordthat? Ist die Urnenscene in der Elektra, ist Klytemnestras Ermordung, Antigones Wegführung, Kreons Hereinwanken mit der Sohnsleiche, Ajax' Selbstmord, Dejanira's Entdeckung des unfreiwillig von ihr veranlaßten Unheils u. s. w. nicht wirklich erschütternd? —

Ja — wie man es nimmt. Eine Situation kann in unsrer Vorstellung von ihr ergreifend und tragisch stark scheinen; von der Bühne her wirkt sie erst durch die Art ihres Entstehens. Da müßten wir nun in eine Untersuchung eingehen, über das Herbeiführen dieser Momente und wie man die Gemüther der Zuschauer darauf vorbereiten solle; wir müßten ferner über den Begriff des Erschütternden uns verständigen; und dann an Othello's Gang zu der Lagerstätte Desdemonas, an Dunkans Tod und die nachtwandelnde Königin, an Lears Wahnsinn und Hereintragen Cordeliens, an Cäsars Geist in Brutus' Zelte, an des Schillerschen Don Cesars:

Und ist sie wirklich seine, meine Schwester,
So bin ich schuldig einer Gräuelthat,
Die keine Reu' und Büßung kann versöhnen —

u. s. w. erinnern, und dieser Aufsatz würde zum Buch werden.

Treffend wendet Herder (Von deutscher Art und Kunst — 1773) das bekannte Bild

„Den Fuß in Ungewittern
Das Haupt in Sonnenstrahlen"

auf Shakspeare an. Wenn nun der Grieche sein Haupt auch in den Himmel erhebt, noch dazu in den klaren attischen Kunsthimmel, und wenn einzelne Wetterwolken auch an seinem Fuße hinziehen, so hat er doch keine electrischen Massen zu regieren, er schleudert nicht selbst Blitz und Hagel, wird nicht selbst vom Krachen des Donners umtost; wir sehen nur, daß er auf Ungewitter hinweist, die mehr in der Ferne donnern, und wir hören nur lange Klaggesänge von Leidenden und Leidträgern.

Wer übrigens entgegengesetzter Meinung ist, und die „tragische Erschütterung" auch für die sofokleischen Werke in Anspruch nimmt — dem wollen wir gern gleichgewichtige Gründe zugestehen, und um so mehr, da die Lectüre dramatischer Dichtungen allein schwerlich über diesen Punkt entscheiden kann. Es gehört noch die sinnliche Macht dazu, welche die Bühnendarstellung ihnen verleiht, und was diese

vermag, wird jeder wissen, der gleich dem Verfasser dieses die Ifigenie Göthe's lange Zeit nur als das seelenvollste und edelste seiner Dramen verehrte, doch weniger für ein eigentlich theatralisches Werk hielt, bis er endlich sie selbst in Person, vor ihrem Tempel, in ihrem heiligen Hain erblickte, und nicht blos wie von einer neuen himmlischen Erscheinung überrascht, sondern von Act zu Act immer stärker angezogen und von dem tragischen Klang einzelner Momente tief durchschauert wurde.

Nachtrag.

Vorstehendes war bereits zum Druck abgegeben, als endlich die Schrift anlangte, die wir gern früher gehabt hätten, die aber seit mehreren Monaten, als wäre sie schon zu Berlin vergriffen, vergeblich in der hiesigen Gegend auf sich warten ließ — nemlich die von Böckh, Tölken und Fr. Förster, über die Antigone und deren Darstellung auf dem Theater zu Potsdam.

Es versteht sich, daß wir sie mit freudiger Eil zur Hand genommen, und nacheinander ihre drei Abhandlungen mit steigendem Interesse gelesen haben — zuerst Herrn Försters Rede, die er noch vor der Aufführung des Stücks im Berliner Kunstvereine gehalten, dann die lehrreiche Mittheilung des Herrn Tölken über die Eingänge des Prosceniums und der Orchestra im antiken Theater *), und zuletzt den gehaltvollen Bericht des Herrn Böckh über die Darstellung der Tragödie selbst.

Schade, daß sie uns zu spät zu Gesicht kamen! Sie hätten bald als Autorität für unsre eignen Ansichten bald zur Verstärkung derer, die wir bestritten, und der Einwürfe die wir uns selbst machten, und so zu größerer Hervorhebung des pro und contra dienen können, was unstreitig der Aufhellung des Gegenstandes würde von Vortheil gewesen sein.

Da es nun — denn auch die Bücher haben ihre Schicksale — nicht so gekommen, und das unsrige eine so belehrende Zuthat und Würze entbehren mußte, so wollen wir doch nachträglich unsern Lesern sagen,

*) Tölken's Abhandlung besteht aus 2 Artikeln, deren zweiter den ersten, schon oben pag. 7 von uns rühmend erwähnten, weiter ausführt.

was wir in der Berliner Schrift nicht blos für uns, sondern auch gegen uns, und etwa sonst Neues angetroffen.

Wie billig stellen wir die gegentheiligen Aussprüche voran; es sind aber nur wenige, zunächst zwei von Hr. Förster. Wir finden ihn bezüglich der Idee des Stücks auf derselben Seite, wo auch Hr. Schwenk steht; nur gewinnt dieser keine namhafte Verstärkung dadurch, da keine Gründe beigefügt werden. „Kreon — meint Hr. F. — und Antigone seien gleich berechtigt ihre Überzeugung geltend zu machen, da dem Kreon die strenge Handhabung des Gesetzes eben so heilig sei, als seiner Nichte die fromme Bruderliebe; und darin bestehe eben das Tragische, daß ein berechtigtes Pathos im Kampf mit einem gleich berechtigten sei, u. s. w.“

Ferner interessirt er sich für Antigone's Rede „O Grabgemach, Brautkammer —“, die wir oben pag. 23 mitgetheilt und besprochen. Er hebt sie besonders heraus und nennt sie „ein ewiges Muster des Schönen.“ Uns ist sie das nicht. So verschieden ist aber der Geschmack, daß sich ein jeder hüten soll, den seinigen für unfehlbar zu halten. Vielleicht hätte indeß Hr. F. wenn ihm der Zweifel

Cas.

einiger Kritiker an der Ächtheit eines Theils dieser Rede bekannt gewesen, sein Lob etwas gemäßigt, oder doch gehörig vertheidigt. Da er das letztere nicht gethan, so ist auch unserm Excurs darüber (siehe pag. 25 bis 32) nichts weiter beizufügen.

Nur halb gegentheilig ist eine Meinung des Hr. Böckh, die er gelegentlich äußert, als er davon spricht daß Antigone während des Chorgesangs „Auch der Danae Reiz“ in der Orchestra verweilte. Er findet, daß es sich in dem kleinen Theater zu Potsdam recht gut so gemacht habe. Da es indeß der antiken Art, wie Tölken bewiesen, durchaus widerspreche, den Gebrauch des Prosceniums mit dem der Orchestra zu verwechseln, so hofft er, daß auf größeren Theatern Antigone sich bei Anstimmung des Chorliedes langsam wegbegeben werde; damit sie jedoch während des Gesangs sichtbar bleibe, schlägt er vor, sie am linken Ausgange des Prosceniums auf einer für Wanderer dort anzubringenden Felsenbank ausruhen zu lassen, bis sie nach Beendung des Chorliedes weggerissen werde.

Dies scheint wenigstens ein Auskunftsmittel, das theils einem Verstoße gegen die antike Einrichtung begegnet, theils dem Chor Gelegenheit läßt, sein Wort

„o Kind“ noch an die Verurtheilte richten zu können. Wird aber damit unser Bedenken, (siehe oben pag. 82) und unsre Meinung beseitigt, daß ihr früheres Abgehen nothwendig sei, um die Verspätung Kreons besser zu motiviren? das Wort o Kind bleibt immer noch paßlich, wenn auch Antigone schon dem Felsengrabe naht, denn der Chor wird sie noch in der Ferne sehen, während sie dem Auge des Zuschauers verschwunden ist.

Indeß läßt sich nicht läugnen, es liegt wirklich etwas Rührendes darin, sie noch auf der Ruhebank im Hintergrunde verweilen und dann weggerissen zu sehen; nur dürfte die Rast nicht lange dauern, schwerlich länger als bis zum Schluß der ersten Strofe.

In Bezug auf das öftere Erscheinen und Gehen Kreons äußert Herr Böckh, daß der König während des Stasimons (V. 580 bis 626) auf der Bühne weilen könne, doch mög' er dies sitzend thun, in der Pallasthalle auf seinem Thronsessel, von Dienerschaft umgeben. Ein annehmlicher Vorschlag, und doch — sträubt sich unser Urtheil dagegen, daß der Herrscher, in so aufgeregter Zeit und selbst aufgeregt und beschäftigt, dort müßig während eines Chorgesangs thronen und zuhören soll. Dagegen scheint aber nichts

zu sagen, daß Hr. B. zugleich verlangt, nicht ein Paar Diener sondern ein stattliches Gefolge gehöre um den König.

Eben so wird man bei künftigen Darstellungen wohl thun, ihm auch darin zu folgen, daß er den Chor im Parodos (also beim ersten Auftreten) mit Tanzbewegungen will agiren sehn, sonst aber ohne dergleichen, außer bei besonders eingelegten Tanzliedern, z. B. in der Antigone beim bacchischen Chorliede.

Dies scheinen Kleinigkeiten, doch sind sie beachtenswerth, wenn die Darstellung sich der antiken mehr nähern soll; und Herr Böckh ist bekanntlich im alten Athen so zu Hause, wie es nach gründlichen Studien der Reste der alten Literatur nur irgend möglich ist.

Deshalb darf er uns als Autorität gelten, wenn er behauptet, daß die Kommen für den Gesang geschrieben seien, und der Chor, wo er Antheil an ihnen nimmt, es wahrscheinlich nicht als Masse sondern nur durch den Chorführer oder eins seiner Mitglieder recitativisch gethan habe.

Besondre Gründe für die musikalische Behandlung der Kommen stellt er diesmal nicht auf; ob er aber die unsrigen, die wir aus der Momentsverlängerung und aus der Tautologie (oben pag. 18 ꝛc.: und pag. 32) hernahmen, wohl gelten lassen wird? —

Aus dem Worte recitativisch folgern wir, daß er ebenfalls, wie wir, die nicht leidenschaftlichen Verse des Chors in diesen Kommen anders behandelt wünscht, als die leidenschaftliche Lyrik der agirenden Personen.

Daß man in Potsdam davon abgewichen *) und in den Kommen die Agirenden sprechen, aber den Chor singen ließ, tadelt er, wie wir auch, und hält namentlich das Sprechen der Wehklage Kreons im Exodus für eine „fast unausführbare Aufgabe", setzt jedoch ein Lob für den Schauspieler hinzu, und rühmt die vorzügliche Wirkung der die Deklamation begleitenden Instrumente.

Nicht minder angenehm war uns, in einer Note des Herrn Förster zu lesen, daß der Vers „O theurer Hämon rc." nach dem Willen der Herren Böckh und Tieck von Ismenen auf Antigone übertragen, also auch von dieser gesprochen worden sei. Somit darf unsre, oben pag. 47 rc:, entwickelte Vermuthung sich wohl für gerettet ansehen. Schade, daß Hr. Förster nicht beipflichtet, vielmehr beiden Männern unrecht giebt, und blos aus dem Grunde, den wir widerlegt zu haben glauben, daß Antigone zu sehr von

*) Siehe oben pag. 23 in der Note.

der frommen Liebe zum Bruder erfüllt sei, um noch des Hämon erwähnen zu können. Sie erwähnt ihn ja nicht einmal zuerst, Ismene und der König thun es, während Antigone zuhört. Sie wird also, gesetzt sie hätte seiner noch eben vorher nicht gedacht, gradezu an ihn erinnert, — und um so paßlicher, ja nothwendig, der Ausruf „o theurer Hämon ꝛc: in ihrem Munde.

Hr. Böckh selber berührt diesen Punkt in seinem Berichte nicht; überhaupt läßt er sich nur wenig in dramaturgische Zergliederungen ein.

Wie sich die Stichomythien gemacht, sieht man aus der Stelle: „diese Unterredungen in einzelnen Schlag auf Schlag fallenden Versen wurden vortrefflich und mit großer Wirkung gesprochen, so schwierig ihr Vortrag war; man erhielt dadurch die Überzeugung von der außerordentlichen Zweckmäßigkeit dieser Darstellungsform in den tragischen Redekämpfen.“

Den Eindruck, den das Ganze auf ihn gemacht, nennt er großartig und erhaben, zugleich vollkommen tragisch und harmonisch.

Da wir beim Lesen dieser Epitheta an die Nachricht aus Leipzig dachten, der zufolge die dortige

Wirkung des Stücks hauptsächlich auf den Chören beruht haben soll, so war es für uns um so wichtiger, von Hr. Böckh zu hören, ob er ebenfalls derselben, oder einer andern Ursache, jene Hauptwirkung zuschreibe. Was er darüber äußert, ist folgendes: „Die Situationen in ihrer einfachen Klarheit ergreifen „unmittelbar das Gemüth, ja ihre Eindrücke würden „zu heftig sein, wenn nicht der Chor Ruhepunkte „gewährte, ohne doch zu zerstreuen, und Gesang und „Instrumental-Musik die Leidenschaft reinigten und „die Dissonanzen des dargestellten Lebens in ihre „Harmonien tauchten, ohne sie aufzuheben."

Auf den ersten Blick scheinen diese Worte die tragische Gewalt der Handlung sehr hoch zu stellen. Lesen wir sie aber mit Aufmerksamkeit, so ergiebt sich ein andres Resultat.

Hr. B. versichert darin zuerst, daß die Situationen zwar unser Gemüth in Anspruch nehmen, sie würden es jedoch in noch höherem Grade thun, wenn sie ohne Zwischenakte auf einander folgten, wenn also das Ganze als Ein Akt vorgetragen würde.

Das wäre möglich — denn wer wüßte nicht, daß die heutigen Zwischenakte zur Erquickung durch Gespräche sowohl als am Büffet dienen, und eine

beträchtliche Zerstreuung zur Folge haben! Ist aber das Bühnenstück von wahrhaft ergreifendem Gehalt, so sind die Ruhepunkte doch wohl nicht so hinderlich als es scheint, sie verleihen vielmehr neue Spannkraft für Geist und Gemüth, um sich dem Zauber der Dichtung von neuem und freier hingeben und — denn wir sprechen ja blos von der Tragödie — den tragischen Schlägen Stand halten zu können.

Gesetzt aber, sie mäßigten wirklich die tragische Gewalt, so thun sie dies bei der Darstellung eines modernen Werkes eben so, wie eines antiken; wozu also die besondre Bemerkung, daß der tragische Eindruck der Antigone ohne die Ruhepunkte würde heftiger gewesen sein, als er war?

Allein die antiken Ruhepunkte haben nicht einmal diese mäßigende oder schwächende Eigenschaft, wie die heutigen, da die Zuhörer sich nicht darin der Zerstreuung überlassen, sondern durch den Chorgesang beschäftigt und in einer dem jedesmaligen Moment angemeßenen Stimmung erhalten werden; was Hr. B. in dem Beisatze „ohne zu zerstreuen" selber zugesteht.

Entspringt nun aus der Verschiedenheit der Darstellungsart ein Vortheil des antiken Werks, den das moderne entbehrt, so wagen wir wohl nicht zuviel,

wenn wir die Behauptung des Hr. B. umkehren, wo sie denn so lauten würde: „der tragische Eindruck war „nicht grade gewaltig, er würde aber noch schwächer „gewesen sein, wenn es zerstreuende Zwischenakte ge„geben statt der erhebenden Chorlieder, welche die „Stimmung eines eben schließenden Akts erhalten, oder „zur Stimmung des kommenden vorbereiten."

Nun heißt es zwar in der obigen Stelle ferner, daß die Lyrik der Kommen (Gesang und Instrumentalmusik) das in den Situationen sich entwickelnde auf unser Gemüth wirkende Feuer etwas gedämpft *) oder — mit Hr. Böckh's eignen Worten — die Leidenschaft gereinigt habe. Man könnte also gegen uns argumentiren mit der Folgerung: diese Schwächung durch die Kommen wiege jene Verstärkung durch die Chorlieder wieder auf. So steht's aber nicht, denn der Vortheil, den das Chorlied als nicht zerstreuender Ruhepunkt gewährt, ist dem antiken Werke nicht wesentlich und eigenthümlich, da wir ganz bequem die Zwischenakte bei Darstellung moderner

*) Hr. Böckh hat also eine Erfahrung gemacht, die uns zum Beleg dienen kann für unsern oben pag. 19 aufgestellten Satz über die Wirkung der musikalischen Behandlung eines tragischen Moments.

Tragödien ebenfalls zur Erhaltung der Stimmung einrichten könnten. Der Nachtheil indeß, den die tragische Wirkung durch die Kommen erleidet, läßt sich nicht beseitigen, er liegt in dem Wesen des antiken Dramas, das ohne die lyrischen Theile ganz anders abgefaßt sein würde.

Wenn endlich in der fraglichen Stelle noch hinzugesetzt wird: Gesang und Instrumentalmusik hätten die Dissonanzen des dargestellten Lebens in ihre Harmonien getaucht, ohne sie aufzuheben, — so erlauben wir uns dies, mit Bezug auf den früheren Satz, so auszulegen: „Obwohl das Opernartige nicht zuließ, „daß die tragische Wirkung so groß sein konnte, wie „in einer modernen gleich vorzüglichen Tragödie, so „gab es doch einen Ersatz dafür, einen Genuß andrer „und sehr angenehmer Art, wie ihn die Musik zu „gewähren pflegt.“

Vergleichen wir nun hiermit die Nachricht, daß die bedeutende Wirkung des Stückes zu Leipzig besonders auf den Chören beruht haben solle, so ist der Unterschied dieses Ausspruchs von dem Berliner nicht so bedeutend, als er scheinen könnte. Jedenfalls sehen wir aus beiden, wie glücklich das Unternehmen ausgefallen, und daß nicht blos Kritiker und Antiquare

dabei gewinnen, sondern auch die Bühne mit einem edeln grandiosen Stücke bereichert worden ist, dessen künstlerische Eigenthümlichkeit jederzeit die höher gebildete Welt anziehen wird, während der Componist es mit Reizen ausgestattet hat, denen auch das größere Publikum huldigt.

Somit wäre getreulich referirt, was alles in der Berliner Schrift für die unsrige, als pro und contra, würde zu beachten gewesen sein. Wir schließen deshalb diesen Nachtrag, und zwar mit dem Wunsche, daß Hr. Tölken sein Versprechen einer Schilderung des griechischen Theaters nach seiner wirklichen Beschaffenheit recht bald erfüllen möge.

In der Verlagshandlung von **C. W. Leske** in Darmstadt sind folgende Werke erschienen.

Sophocles Tragödien übersetzt und mit Anmerkungen begleitet von G. Thudichum. 2 Bände. 8. 3 Thlr. 15 sgr. oder 6 fl.

Creuzer's, Fr., deutsche Schriften, neue und verbesserte. Erste Abtheilung. Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen und Römer. Dritte verbesserte Auflage. gr. 8. Mit vielen Abbildungen und Karten. 1r bis 3r Band. 15 Thlr. oder 27 fl.

Derselben Vierte Abtheilung. Zur Geschichte der Römischen Cultur. Erster Band. 1. Heft. 25 sgr. oder 1 fl. 30 kr.

(Werden fortgesetzt.)

Fuhr, M., Dicaearchi Messenii quae supersunt composita, edita et illustrata a etc. gr. 8 1841. 2 Thlr. 15 sgr. oder 4 fl. 30 kr.

Dessen, Pytheas aus Massilia. Historisch-kritische Abhandlung. gr. 4. 1842. 25 Sgr. oder 1 fl. 30 kr.

von Hammer-Purgstall, Frhr. Jos., Gemäldesaal der Lebensbeschreibungen großer moslemischer Herrscher der ersten sieben Jahrhunderte des Hidschret. 8. 6 Bände. Mit Vignetten, Portraits und einer Stammtafel. 8 Thlr. 20 sgr. oder 15 fl. 36 kr.

Dessen, Geschichte der Jlchane, d. i. der Mongolen in Persien. Mit Beilagen und Stammtafeln. 1r Band. gr. 8. 1842. 3 Thlr. oder 5 fl. 24 kr.

(Der zweite Band ist unter der Presse.)

Merleker, Dr. C. F., Achaicorum libri tres. 8 maj. 1837. 3 Thlr. oder 5 fl. 24 kr.

Lessings Dramen und dramatische Fragmente. Zum Erstenmale vollständig erläutert von August Rodnagel. Supplement-Band zu sämmtlichen Ausgaben von Lessings Werken. 8. geh. 20 sgr. oder 1 fl. 12 kr.

Bayerische StaatsBibliothek
Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Schacht, Theodor,

Über die Tragödie Antigone nebst einem vergleichenden Blick auf Sofokles und Shakspeare

Darmstadt 1842

Coburg, Landesbibliothek -- Cas A 2228
urn:nbn:de:bvb:12-bsb11925251-3